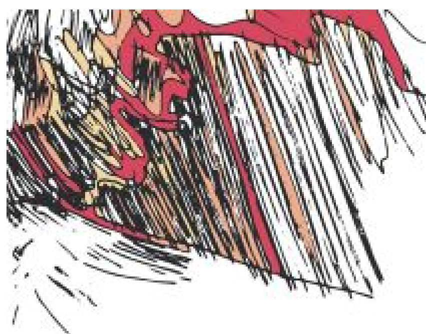


Gheorghe
CRĂCIUN
Pulsul prozei

POLIROM

Gheorghe CRĂCIUN

Pulsul prozei

Ediţie îngrijită de

Carmen Muşat şi Oana Crăciun

Prefață de Carmen Mușat

EDITURA POLIROM

2018



www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-7642-2
ISBN PDF: 978-973-46-7643-9
ISBN print: 978-973-46-7597-5

Designul copertei: Radu Răileanu în colaborare cu High Contrast
Pe copertă: desen de Gheorghe Crăciun



GHEORGHE CRĂCIUN (1950-2007), prozator, eseist, teoretician şi critic literar, este unul dintre cei mai importanți scriitori români contemporani. A publicat romane – *Acte originale / Copii legalizate* (1982, 2014), *Compunere cu paralele inegale* (1988, 2015), apărut şi în limba franceză, *Composition aux parallèles inégales* (2001), *Frumoasa fără corp* (1993, 2007), *Mecanica fluidului* (2003, 2014), *Pupa russa* (2004), apărut şi în limba franceză, *La Poupée russe* (2017), la Editura Maurice Nadeau –, volume de eseuri, publicistică, teorie şi critică literară, precum *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la* Pupa russa *(1993-2000)* (2006). Este prezent în numeroase antologii de proză, precum *Desant '83* (1983), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* (1994, 1999), *The Phantom Church and Other Stories*

from Romania (1996), *Generația ‘80 în proza scurtă* (1998), *Romanian Fiction of the ‘80s and ‘90s* (1999), *Literatura română postbelică între impostură și adevăr* (2000), *Tizenegy. Kortárs román prózaíró* (2005), *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up...* (2005), *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumains* (2005), *Plural* (2005). *Eromania* (2005). A primit, între altele, Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (1983), Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova (1995, 2003), premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului (1997, 2002).

Notă asupra ediției

Pulsul prozei reproduce parțial conținutul documentului PULSUL PROZEI_carte (salvat pe 26 martie 2006), inclus în folderul PULSUL PROZEI, care se află, la rândul lui, în folderul CARTI IN LUCRU, din computerul personal al lui Gheorghe Crăciun, alături de alte opt foldere: aisbergul_franceză, ANTOLOGIE_GRECIA, CONCEPTELE TEORIEI LITERARE, dictionar MARTIN, IMAGINI, LITERE SI DOCUMENTE DE CALATORIE (publicat în 2016, în Seria de autor „Gheorghe Crăciun”), OPERATII PE CARTI DESCHISE (căruia îi corespunde și un dosar voluminos aflat în arhiva de hârtie), PROIECTE PERS și VICIILE LUMII POSTMODERNE.

Folderul PULSUL PROZEI conține, pe lângă documentul word amintit, alte două foldere: pactul somatografic și FRONTURI DE UNDA (în care, pe lângă 13 articole, salvate cu

titlul lor, se află şi folderul intitulat „sumar”, ce include trei variante de sumar: fronturi de undă_sumar, PRORSUS_carte_sumar şi Pulsul prozei_sumar, toate trei salvate în aprilie 2005, în zile diferite. Tot în folderul PULSUL PROZEI e de găsit şi o altă variantă a cuprinsului acestei cărți, salvată pe 16 decembrie 2005 ca PULSUL PROZEI_ok_sumar (toate cele patru variante fiind reproduse în volumul de față, vezi „Addenda”). Pentru a ajunge la versiunea finală a volumului de față, am coroborat conținutul documentului amintit la început cu titlurile indicate în sumarul salvat în decembrie 2005.

În ultimii ani de viață, Gheorghe Crăciun şi-a pus în ordine arhiva, atât cea „de hârtie”, cât şi cea digitală, organizându-şi cu mare grijă atât manuscrisele cărților deja publicate, cât şi pe cele ale cărților pe care le-ar fi vrut publicate cândva. Dar, deşi ordinea există, nu se poate spune că misiunea editorului este una uşoară atunci când vine vorba despre volumele inedite, salvate în memoria computerului sau în dosare consistente aflate în „arhiva de hârtie”. Şi asta pentru că autorul îşi gândea cărțile – atât romanele, cât şi cărțile de critică şi teorie literară – ca pe piese ale unui puzzle atent elaborat care, în funcție de modul în care se îmbină, să dea naştere unor ansambluri noi. Structura aceasta modulară face ca unul şi acelaşi text să se regăsească în alcătuirea unor volume diferite, de fiecare dată în alt context, astfel încât decizia editorului cu privire la cuprinsul fiecărui volum în parte este, adeseori, dificilă.

Pentru a nu relua, în *Pulsul prozei*, articole apărute anterior în alte volume, am renunțat să le includem aici, chiar dacă acestea erau prinse de autor în diferitele variante de sumar oferite în „Addenda”, şi am adăugat altele care, deşi indicate în sumar, nu se regăseau în documentul ce stă la baza acestei cărți.

Articole care, cu toate că existau în documentul PULSUL PROZEI_carte, au fost lăsate deoparte:

a) „Ziduri, embleme, grafografii”, „Memorie răsturnată”, „Ene şi o jumătate de veac”, „Negruzzi şi jucătorul de table”, „Silueta transparentă a scrisului” – au fost incluse de autor în *Imagini, litere şi documente de călătorie*, apărut în Seria de autor „Gheorghe Crăciun” în 2016;

b) „Realismul ca pericol” (apărut în *Reducerea la scară*, 1999) şi „Autenticitatea ca metodă de lucru” (inclus în *Cu garda deschisă*, 1997) – ambele reluate în *Scriitorul şi Puterea sau despre puterea scriitorului*, în cadrul Seriei de autor, în 2015.

Articole care, deşi menționate în varianta de sumar salvată pe 16 decembrie 2005 (vezi „Addenda”), nu se regăseau în documentul amintit mai sus şi au fost adăugate de editor:

„Alexandru Vlad – *le style c’est moi*”, „Sorin Preda şi proza ultrascurtă”, „George Cuşnarencu sau noul manierism”, „Adina Kenereş şi demonul formei”, „Constantin Stan sau dincolo de carapace” şi „Reduplicarea *Mioriței*” (inclus de autor şi în volumul *În căutarea referinței*, 1998).

În ceea ce priveşte succesiunea secțiunilor, diferită în documentul word față de dispunerea lor în cea de-a patra variantă de sumar, am optat pentru păstrarea ordinii din documentul word care a stat la baza volumului de față.

Am indicat de fiecare dată locul şi anul apariției fiecărui text în parte, precum şi modificările titlurilor sau ale conținutului propriu-zis al textului, acolo unde a fost cazul.

Toate titlurile îi aparțin autorului.

Am inclus în „Addenda” o serie de texte care, deşi nu făceau parte din documentul menționat mai sus şi nici nu figurau în varianta de sumar salvată pe 16 decembrie 2005, apar în celelalte variante de sumar reproduse în „Addenda”. Acestora le-am adăugat şi varianta de sumar pentru *Operații pe cărți deschise*, salvată pe 28 mai 2005, doar pentru a arăta cum se deplasează multe dintre textele de aici în cuprinsul volumului pe care îl aveți acum în față, şi varianta intitulată chiar PULSUL PROZEI. În computerul lui Gheorghe Crăciun există şi o altă versiune pentru sumarul proiectatului volum *Operații pe cărți deschise*, salvată pe 24 noiembrie 2003, alcătuit din trei secțiuni, „Timbre”, „Taxe” şi „Impozite globale”. Este o variantă mai veche, cu distribuție diferită a textelor, care conține totuşi multe dintre studiile reluate în *Pulsul prozei*. Pentru ca imaginea acestui puzzle textual să fie completă, să mai spun că în folderul OPERATII PE CARTI DESCHISE se află un alt document, salvat pe 22 noiembrie 2003, intitulat „timbre şi taxe_carte”, cu un cuprins asemănător cu cele ale volumelor

Pulsul prozei şi *Operații pe cărți deschise*. Asemănător, dar nu identic!

Carmen Muşat

Teoria şi critica prozei

Salvat în folderul CARTI IN LUCRU, din computerul lui Gheorghe Crăciun, volumul de față păstra pe prima pagină, sub titlu, data la care a fost alcătuit: 2005. Asemeni unui clinician veritabil, autorul ştia că „pulsul" prozei depinde de momentul în care este înregistrat, ultima intervenție făcută de el în documentul word care a stat la baza acestui volum fiind datată 26 martie 2006.

Deşi alcătuit din texte apărute de-a lungul a mai bine de 20 de ani în presa culturală, înainte şi după 1989, *Pulsul prozei* dezvăluie o viziune organică asupra prozei, fiind simultan o teorie şi o istorie sui-generis a prozei româneşti şi prea puțin (aş fi tentată să spun chiar deloc) o simplă culegere de texte disparate. Coerența şi contiguitatea sunt, de altfel, două dintre particularitățile textelor publicate de Gheorghe Crăciun de-a lungul timpului, semn clar al unei gândiri ce funcționa la scară macro, lăsând de fiecare dată impresia că fiecare rând pus pe hârtie de acest scriitor singular face parte dintr-un proiect unic. Autorul *Aisbergului poeziei moderne* era unul dintre cei mai atenți cititori de literatură (poezie şi proză deopotrivă), interesat să desluşească mecanismele funcționării textului poetic şi ale celui narativ, conştient că *noul* nu apare niciodată din nimic, ci

e rezultatul unui îndelung proces de asimilare şi decantare a tradiției literare şi a literaturii contemporane, naționale şi universale. Nu poți fi un mare scriitor, credea Crăciun, dacă nu eşti un bun cunoscător al literaturii scrise în limba pe care o vorbeşti şi al literaturii scrise de contemporani din alte spații culturale. În eseurile şi-n cărțile sale de teorie, precum şi în critica pe marginea unora dintre cărțile congenerilor săi, se distinge preocuparea lui pentru realizarea unor genealogii literare, dar şi efortul de a schița o istorie a prozei româneşti concepute *à rebours*, dinspre generația '80 înspre literatura noastră din secolele al XIX-lea şi XX. De altfel, „Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică" – parafrază la unul dintre cele mai cunoscute filme ale lui Nikita Mihalkov, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* (1977) –, titlul unui text inclus de autor în secțiunea „Fronturi de undă" din acest volum, se regăseşte în arhiva de hârtie ca titlu al unei proiectate istorii a prozei româneşti, ce conține analize substanțiale ale operelor unora dintre cei mai importanți scriitori autohtoni. În manuscrisele aflate în arhiva de hârtie, ca şi în sumarele din folderul cu cărți în lucru, titlul acesta apare în variație liberă cu alte două titluri, „Prorsus" şi „Operații pe cărți deschise", care indică şi metoda la care recurge prozatorul, teoreticianul, istoricul şi poetul Gheorghe Crăciun, metodă sugerată de T.S. Eliot în „Tradiție şi talent personal". Convins, asemeni marelui poet britanic de origine americană, că tradiția nu se moşteneşte, ci se cucereşte cu efort, Crăciun face o selecție foarte personală a autorilor şi a operelor despre care scrie,

reuşind astfel să ofere şi un autoportret indirect al propriului său profil scriitoricesc. În fond, el reține dintr-un secol şi jumătate de literatură doar acele opere care, citite dinspre poetica generației ‘80 şi a propriei sale practici narative, dovedesc, în urma acestei lecturi, afinități surprinzătoare cu povestirile şi romanele optzeciştilor.

Înainte însă de a vorbi despre *Pulsul prozei*, un mic ocol pe marginea unor pagini scrise de mână, aflate în arhiva de hârtie şi intitulate „Prorsus & Textus. Mic tratat (lacunar) de simptomatologie clinică romanescă”, datate în colțul din dreapta sus: 15 august 2000. Gheorghe Crăciun a schițat în aceste şase pagini nu doar sumarul unei cărți despre proza românească, de la „primele experiențe” la cele ale anilor ‘80, ci a redactat şi un argument, în care, pornind de la etimologia termenului „proză” (din latinescul *prorsus*, „înaintare în linie dreaptă”), mărturiseşte că a urmărit să pună în evidență „metamorfozele acestui drum înainte pe care îl indică prepoziția *prorsus*”. Reiese, din acest argument al unei cărți din care ne-a rămas doar cuprinsul, că, deşi nu era concepută ca o istorie propriu-zisă a prozei româneşti, o astfel de carte ar fi putut fi „istoria unor fracturi şi a unor simptome”. „Aşa încât” – continua Crăciun – „jurnalistica, eseistica, cursul universitar, critica la zi îşi dau mâna aici într-un ansamblu eteroclit, dar care-şi poate găsi unitatea” tocmai în tema centrală, enunțată încă din titlu. De menționat că Gheorghe Crăciun vorbeşte, aici, şi despre nevoia de a scoate anumite texte ale sale din alte volume deja publicate şi de a le reutiliza în noua construcție – o

practică frecventă în cazul lui, ce reflectă, de fapt, o viziune articulată despre literatură şi despre modul în care autorii şi operele literare se raportează unii/unele la alții/altele. Parțial, după cum se poate vedea parcurgând sumarul volumului *Prorsus* reprodus în „Addenda”, *Pulsul prozei* păstrează majoritatea textelor indicate acolo. Dacă nu am inclus aici *toate* titlurile care apar în cele cinci variante de sumar ce pot fi citite în „Addenda” este pentru că Gheorghe Crăciun însuşi a renunțat la ideea de a aduce laolaltă, între copertele aceleiaşi cărți, textele despre opere literare apărute înainte de ceea ce el numeşte „arhipelagul ‘70-’80”. Probabil că a luat această decizie şi pentru că ştia că arhiva de hârtie conține încă multe alte recitiri ale operelor unor scriitori români anterioare intervalului amintit, ce-şi au locul într-un viitor volum ce va purta unul dintre cele trei titluri menționate mai sus, între care autorul însuşi ezita. Să mai notăm că pe marginea celei de-a doua pagini de sumar, scrise de mână, Gheorghe Crăciun a adăugat, de jos în sus, şi titlul „Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică”. Neterminată, desigur, pentru a relua ideea lacunelor inevitabile din această reflecție foarte personală asupra literaturii române, dar şi pentru a semnala, din start, existența unor absențe pe care le justifica, în acelaşi manuscris, astfel: „Autori despre care nu-mi place să scriu, deşi îi citesc cu plăcere: Caragiale, Sadoveanu, Ibrăileanu, Camil Petrescu. Autori despre care nu am avut timp să scriu: Holban, Gib Mihăescu, Fântâneru, Max Blecher, H. Bonciu, Călinescu, Hogaş, Mihail Sebastian, Octav Şuluțiu. Autori despre care nu

mă interesează să scriu: Petru Dumitriu, Cezar Petrescu, Vintilă Horia, Paul Goma, Stere, I. Peltz, Felix Aderca. Prozatori despre care n-am scris pentru că ei sunt poeți: Arghezi, Bacovia, Baconsky, Mircea Cărtărescu, Blaga. De la ei am învățat enorm în proza mea”. Şi, pentru că la un moment dat recunoaşte, în argumentul din care am citat, că „n-am avut niciodată curajul să scriu despre Caragiale”, este foarte posibil ca şi în cazul celorlalți trei autori menționați în prima categorie să-i fi lipsit curajul de a scrie despre ei, deşi îi citea cu plăcere. În sprijinul unei atare concluzii vine o excelentă formulă utilizată de Gheorghe Crăciun, în cronica la romanul Adinei Kenereş, *Îngereasa cu pălărie verde*, pentru a caracteriza literatura generației ‘80: scriitorul vorbeşte despre „procesul de caragializare a retoricii camilpetresciene”, vizibil în textele lui Iova, Nedelciu, Gheorghe Ene, Emil Paraschivoiu, Alexandru Vlad, precum şi la Norman Manea, Radu Cosaşu şi Vasile Andru.

Revenind la paginile din acest volum, acestea conțin o serie de elemente de teorie şi critică a prozei ce denotă viziunea unui prozator care nu a uitat niciodată că a venit spre proză dinspre poezie. Aşa cum arată acum, *Pulsul prozei* poate fi descris ca un „mic tratat (lacunar) de simptomatologie clinică romanescă”, un pandant, incomplet (!), la *Aisbergul poeziei moderne*, la care se raportează inevitabil. Alternând secvențele teoretice, din „Fronturi de undă”, „Înapoi, la prezentul trecut” şi „Proză şi pionierat”, cu comentariile aplicate pe text, din „Pactul somatografic”, cu cronicile „la cald” din „Panou cu debutanți şi

consacrați” şi cu răspunsurile atent elaborate la întrebări despre teoria şi practica prozei, din „Împuşcături încrucişate”, Gheorghe Crăciun oferă o imagine convingătoare a dinamicii prozei româneşti între 1970 şi 2004, abordată în context universal. Cu lecturile la zi, atent la fenomenul literar în context european (şi nu numai), Crăciun raportează sistematic proza autohtonă la ceea ce se întâmplă în literatura lumii, conştient că valoarea unui autor şi a operei sale se stabileşte doar în permanent dialog cu toți scriitorii contemporani lui, din țară şi din afară. Observațiile lui au o acuitate aparte, indiferent dacă vizează un roman nou-apărut – în 1983 ori în 2004 – sau dacă formulează o nouă definiție a proustianismului, cum se întâmplă în răspunsurile la ancheta revistei *Paradigma*, din 2005. Scrisul lui este „un pariu pe viață şi pe moarte”, din care orice simulare e exclusă. O spunea într-un interviu din 1998, ca răspuns la o întrebare a lui Eugen Curta, subliniind miza ontologică a scrisului său. În viziunea lui Crăciun, nu se poate vorbi despre autenticitate şi sens, într-o operă, dacă scrisul nu răspunde unor imperative foarte limpede enunțate: căutare, analiză a ceea ce cauți şi conştiință a ceea ce faci. Or, fiecare volum ce poartă semnătura lui Gheorghe Crăciun, fie că e vorba de o reeditare sau de un volum inedit (sau parțial inedit, precum acesta), ne oferă imaginea unui autor fascinat de obiectul despre care scrie, dispus să exploreze şi să descopere teritorii noi, să propună căi de acces inedite către teme sau concepte aparent saturate de prea multe interpretări. Citind acest volum, în care mobilitatea spiritului creator se manifestă

la tot pasul, în portretul viu pe care i-l face, de pildă, Ştefaniei Mihalache, în analiza temeinică şi revelatoare pe marginea prozei Simonei Popescu, pe care o avansează în „Scurtă introducere în simonologie”, sau în cronicile pline de intuiţii exacte la romanele publicate la începutul anilor ‘80 de prozatori foarte tineri pe atunci, precum Alexandru Vlad, Constantin Stan, Sorin Preda şi Adina Kenereş, aş putea spune că Gheorghe Crăciun este autorul unei „proze de idei de mare concreteţe şi spontaneitate, la limita genurilor”. Este formula folosită chiar de el, într-un interviu acordat Alinei Spânu, în 2005, în care vorbeşte despre critica literară şi despre discursul teoretic ca despre o „proză de idei”, căreia n-ar trebui să-i fie străină senzorialitatea limbajului.

Fără să fie sec şi tehnicist, recurgând adeseori la formule memorabile – „proustianismul reprezintă formula unei lumi cu nenumărate nuclee problematice, ţesute într-o enormă tapiserie anamnetică, e un tip de discurs polimorf, intensiv şi extensiv totodată, de factură simfonică, şi nu doar un stil, un mod de a surprinde senzaţia imediată sau o formă de gândire afectivă” –, original şi substanţial în enunţurile sale, practicând adeseori exerciţiul provocator al dislocării locurilor comune – „Camil Petrescu nu este cu siguranţă un proustian. Pentru el, modelul Proust a fost doar un pretext, inclusiv teoretic. Teoria sa despre autenticitate are prea puţine conotaţii franţuzeşti. Pare mai degrabă un produs pe placul scriitorilor americani” –, Gheorghe Crăciun a avut orgoliul de a regândi, în stilul lui propriu, principiile mecanismelor narative, dar şi pe cele ale impunerii

unui autor în câmpul literar autohton. *Pulsul prozei* este un volum prin care autorul şi-a propus să provoace ideile primite de-a gata, să tulbure apele stătute ale criticii şi teoriei prozei, la începutul mileniului trei. Cu siguranță că, dacă ar mai fi trăit, cuprinsul acestei cărți s-ar fi modificat, s-ar fi îmbogățit cu alte titluri pe care, deşi şi-ar fi dorit să le includă aici, nu a mai apucat să le scrie. Ceea ce avem însă este un întreg ale cărui coerență şi substanță redimensionează un teritoriu ce pare, în lumina acestor pagini, unul prea puțin cunoscut.

Carmen Muşat

Tabel biobibliografic[1]

1950

La 8 mai, în comuna Tohanu Vechi, oraşul Zărneşti, județul Braşov, se naşte Gheorghe Crăciun, fiul lui Ştefan Crăciun, inginer la Întreprinderea 6 Martie din Zărneşti, şi al Mariei, funcționară la Liceul Industrial de pe lângă Întreprinderea 6 Martie.

1952, 27 septembrie

Se naşte sora lui Gheorghe Crăciun, Mihaiela.

1957-1965

---

[1] Tabelul biobibliografic a fost alcătuit de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, fiica scriitorului.

Şcoala generală din comuna Tohanu Vechi.

1965-1966
Liceul de cultură generală din oraşul Zărneşti.

1966-1969
Liceul Nr. 1 din Sighişoara, secția umanistă, astăzi Liceul „Mircea Eliade”.

Anii ‘70

1969-1973
Facultatea de Limba şi Literatura Română din cadrul Universității Bucureşti, specialitatea română-engleză, absolvită cu o lucrare de licență de lingvistică generală: „Teoria cazurilor a lui John Fillmore şi limitele ei aplicative”. Din dialogul cu Maria Mailat (prozatoare franceză de origine română) inclus în manuscrisul de proză şi eseu *Fragmente din istoria trupului meu* (nepublicat): Facultatea de Filologie „a însemnat biografia mea cu două fapte fundamentale: inițierea în domeniul lingvisticii generale şi cunoştința cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene, Ioan Flora şi Gheorghe Iova”.

1970
Debutează în revista *Luceafărul* din 28 februarie, nr. 9 (409) – poetul şi eseistul Cezar Baltag îi publică poeziile „Feria secunda”, „Feria quarta” şi „Feria quinta”. În acelaşi an, publică

poezii în revistele *Luceafărul*, *Amfiteatru*, *Universitas*, *Argeş*. Obţine menţiunea I la Concursul de poezie „Nicolae Labiş”, Suceava.

1971

„Legi de mişcare”, grupaj de 13 poezii apărut în revista *Argeş*, în cadrul rubricii „A.B.C.” a lui Matei Călinescu, cunoscut critic şi teoretician literar. Grupajul, pe care îl consideră debutul său literar real, după cum avea să menţioneze mai târziu chiar autorul, este însoţit de o scurtă prezentare, intitulată „Program de claritate şi precizie”.

În cel de-al doilea an de studenţie (1971), o cunoaşte pe Mariana (Mana) Albu, colegă de grupă cu bunii săi prieteni Mircea Nedelciu şi Ioan Flora.

1972

Membru activ al Cenaclului Junimea, condus de criticul şi istoricul literar Ovid S. Crohmălniceanu; secretar al Cenaclului în perioada 1972-1973.

1973

Participă cu volumul de poezii *Legi de mişcare* la Concursul de debut al Editurii Eminescu. Îi sunt selectate şapte poeme pentru *Caietul debutanţilor*, publicaţie a Editurii Albatros din Bucureşti, dar refuză să apară într-un volum care aduna texte inegale ca valoare literară. Într-un interviu acordat prozatorului Virgil Raţiu, scriitorul mărturiseşte: „Am refuzat să mă las

înghițit de un astfel de malaxor. Mă felicit şi astăzi pentru acest gest care m-a costat încă aproape zece ani de aşteptare" (*Mişcarea literară*, nr. 4/2006). Scrie poezie în perioada 1971-1976. În 1985 are două volume de poezie în manuscris: *Legi de mişcare* şi *Stare de fapte*. În acelaşi interviu, Gheorghe Crăciun menționează următoarele titluri de volume de poezie, ce datează din această perioadă: *Legi de mişcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*.

1972-1973
Student fiind, inițiază şi realizează împreună cu colegii săi Mircea Nedelciu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Ioan Flora şi Sorin Preda proiectul experimental al revistei literare de avangardă *Noii*, cu periodicitate lunară, afişată pe un panou în incinta Facultății de Filologie din Bucureşti. Ideile generației '80 au fost afirmate pentru prima dată aici şi în cadrul acestui grup de scriitori.

1973-1974
Profesor de engleză şi franceză la Şcoala Generală din comuna Nereju, județul Vrancea.

1974, mai
Se căsătoreşte cu Mariana (Mana) Albu.

9 octombrie

Se naşte primul lor copil, Oana. Din octombrie 1974 până în aprilie 1975, îşi satisface stagiul militar la Unitatea Militară din Piatra Neamț.

1974-1989
Este profesor de limba şi literatura română la Şcoala Generală Nr. 1 din Zărneşti, județul Braşov. În acest interval, este în câteva rânduri detaşat la Liceele „Tractorul” (1982-1983) şi „Andrei Şaguna” (1984-1985), precum şi la Şcoala Generală Nr. 13 din Braşov (1988-1989). Această experiență, căreia i se va dedica pasionat şi consecvent, va avea ecouri atât în activitatea de creație, cât şi în cea teoretică şi critică.

1976
Începe să scrie proză. Despre convertirea poetului în prozator vorbeşte adeseori: „Schimbarea identității mele artistice din poet în prozator fiind efectul firesc al unor căutări în planul limbajului, al procedeelor literare, al viziunii despre om şi lume”; „a trebuit să scriu mai întâi poezie, pentru a înțelege ce este proza”.

9 septembrie
Se naşte al doilea copil, Vlad.

1976-1977
Primele proze, „Mişcări de unul singur” şi „Gramatica generativă a unei dimineți obişnuite”, apar în revista *Vatra* (cu sprijinul

scriitorilor Dan Culcer şi Mihai Sin). Publică proză scurtă în revistele: *Astra*, *Tribuna*, *Viața Românească*, *Dialog*, *Echinox*, *Forum studențesc*, *Braşovul literar şi artistic*. Tot în *Vatra* publică şi textul programatic „Literatură şi experiment”.

1977

Finalizează un volum de proză care va rămâne nepublicat: „În 1977 eram autorul unui dosar dactilografiat de 150 de pagini, intitulat *Gramatica generativă pentru zile şi locuri*, predat în ‘79 lui Mircea Ciobanu şi rămas acolo [n. r.: Editura Cartea Românească] până în ziua de azi” (în dialogul cu Maria Mailat din manuscrisul „Fragmente din istoria trupului meu”). Volumul era, după părerea autorului său, „un jurnal al unor zile esențiale, un jurnal perfect autobiografic, dar nu al existenței mele, ci al acelei ființe scripturale pe care o inventează pagina, al unei conştiințe experimentale preocupate de inițierea de noi raporturi semantice între cuvinte în enunțuri de tip epic şi descriptiv, de valorizarea propoziției prin derivări imediate, ca în nişte reacții în lanț, de o ritmică a contrapunctului şi de un spațiu al eufoniei despre care nu voi înceta niciodată să cred că e în firea prozei, dovadă fascinația care «ne urmăreşte încă» a *Crailor de Curtea-Veche*”.

1978

Are loc întâlnirea lui Gheorghe Crăciun cu prozatorul Radu Petrescu, întâlnire despre care scriitorul mărturiseşte că i-a marcat destinul literar.

Anii ‘80

1981

„Contradicția lui Bacovia”, primul text critic publicat de Gheorghe Crăciun, apare în numărul 11 al revistei *Vatra*. Va continua să publice critică şi eseuri literare în revistele *Astra*, *Vatra*, *Caiete critice*, *Braşovul literar şi artistic*.

1982

Debutează cu romanul *Acte originale / Copii legalizate* (*variațiuni pe o temă în contralumină*), la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian). Volumul obține Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România.

Publică în revista *Astra* (nr. 4) un pseudomanifest literar, intitulat „Autenticitatea ca metodă de lucru”.

1983

Publică în revista *Astra* (nr. 5-6) eseul „Trup şi literă”, o primă propunere teoretică de înțelegere a literaturii din perspectiva corporalității.

Apare la Editura Cartea Românească, Bucureşti, antologia *Desant ‘83*, în care îi este publicat textul *Temă la alegere* (ediția a II-a, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000). Prefațat de Ovid S. Crohmălniceanu, volumul reprezintă antologia prozatorilor Cenaclului Junimea şi conține texte de Mircea Nedelciu, Sorin

Preda, Cristian Teodorescu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Mircea Cărtărescu ş.a.

Susține, până în 1984, în paginile revistei *Astra* rubrica „Proza ‘80”, în care comentează cărți ale scriitorilor contemporani.

1984
Obține Premiul I pentru proză la concursul literar al revistei *Viața Românească*, cu textul *Compunere cu paralele inegale*, publicat în nr. 12/1984 al revistei.

1985
Eseul său „Mici descoperiri întâmplătoare”, un comentariu original pe marginea romanului *Ion*, este inclus în sumarul volumului *Liviu Rebreanu după un veac*, editat de criticul şi istoricul literar Mircea Zaciu şi publicat de Editura Dacia, Cluj-Napoca.

1986
Publică eseul intitulat „Recitind *Balaurul* sau despre un exercițiu de căutare şi descoperire” ca studiu introductiv la reeditarea romanului *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Militară, Bucureşti.

1987

Obține gradul didactic I cu lucrarea „Reflexiv şi tranzitiv în limbajul poetic”, coordonată de criticul şi teoreticianul literar Mircea Martin.

1988

Apare al doilea roman al scriitorului, *Compunere cu paralele inegale*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian), pentru care primeşte, în 1993, premiul Filialei Braşov a Uniunii Scriitorilor din România. Ediția a II-a, augmentată cu fragmente de jurnal, va apărea la Editura Allfa, Bucureşti, 1999.

Propune Editurii Cartea Românească, pentru 1989, volumul de proză şi eseuri intitulat *Fragmente din istoria trupului meu* (neapărut).

1989, 10 ianuarie

Într-o cerere adresată Biroului Organizației de Bază a PCR din domeniul culturii, Braşov, Gheorghe Crăciun cere excluderea din rândul membrilor PCR.

15 mai

Se transferă la Biblioteca „George Barițiu” din Braşov, ca bibliograf.

1990, februarie

Timp de o lună, va fi director al Bibliotecii. De-a lungul anilor ‘80, lucrează în paralel la două cărți de eseuri: *Paradoxul*

Bacovia şi *Aisbergul poeziei moderne* (predată Editurii Univers, Bucureşti, probabil în 1987, când a făcut corecturile).

Perioada 1990 – ianuarie 2007

1990, martie
Devine membru al Uniunii Scriitorilor din România.

1990, 1 martie – 1 septembrie
Consilier-şef la Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Braşov.

1990, august
Bursier al *Fondation pour une entraide intellectuelle européenne*, Paris, Franţa.

1990-1991
Începând cu 1 septembrie 1990 şi până în 1993 este redactor-şef adjunct al nou-apărutei reviste *Interval*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, şi membru al consiliului editorial al seriei noi a revistei începând cu anul 1997. Din redacţie mai fac parte Alexandru Muşina, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea, Ovidiu Moceanu. Din 1991 este membru fondator al Asociaţiei Culturale „Interval”.

1991, 5 mai

Propune Editurii Dacia din Cluj-Napoca volumul de eseuri teoretice, critice şi de istorie literară intitulat *Lentila sferică*, cuprinzând 350 de pagini dactilografiate. Doi ani mai târziu, în octombrie 1993, îşi reia propunerea, de data aceasta către Editura Cartea Românească din Bucureşti. Neapărut, volumul se află intact în Arhiva Crăciun.

1990
Împreună cu un grup de profesori şi intelectuali braşoveni printre care Alexandru Muşina şi Ovidiu Moceanu, ia inițiativa înființării unui departament de studii umaniste în cadrul Universității Transilvania sub forma secției de Filologie a Facultății de Ştiințe, devenită ulterior Facultatea de Litere. Începe o remarcabilă carieră universitară: lector (1991-2001), conferențiar (2001-2004), profesor (2004-2007). În intervalul 1 ianuarie 1996 – 1 ianuarie 1997 este şef de catedră al secției de filologie a Facultății de Ştiințe a Universității Transilvania. A fost titular al cursurilor de *Teoria literaturii*, *Lingvistică generală*, *Literatura română (perioada paşoptistă – proza)*, *Limbajul poetic*, *Poezia tranzitivă*, *Literatura şi corpul*, *Literatura în concepte fundamentale*, *Scriere creatoare*, *Editare de carte*.
În această perioadă participă, în calitate de coordonator sau autor, la alcătuirea unor lucrări colective cu caracter didactic pentru învățământul preuniversitar, printre care: *Istoria didactică a literaturii române* (Editura Magister, Braşov, şi Editura Cartier, Chişinău, ambele 1997), *Mari teme literare. Dicționar-antologie de texte pentru clasa a IX-a*, vol. I, II, III,

coordonator, în colaborare (Editura Paralela 45, Piteşti, 2000), *Dicționar de personaje literare din proza şi dramaturgia românească*, colaborare (Editura Paralela 45, Piteşti, 2002), *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, coordonator, autor (Editura Cartier, Chişinău, 2004). În 1997, publică *Introducere în teoria literaturii* la Editura Magister, Braşov, şi la Editura Cartier, Chişinău (ediția a II-a, Editura Cartier, Chişinău, 2003).

1992

Pentru eseul „Aisbergul poeziei moderne”, publicat în serial în revista *Calende* începând cu 1990, în cadrul rubricii cu acelaşi titlu, obține Premiul „Paula” al oraşului Braşov.

1993

Apare romanul *Frumoasa fără corp*, la Editura Cartea Românească, Bucureşti (ediția a II-a, Editura Art, Bucureşti, 2007). Romanul primeşte Premiul „Mihai Eminescu” al oraşului Suceava şi Premiul „Cartea anului” la Salonul Național de Carte de la Cluj-Napoca, în 1994. Eseul său „Prin ocheanul întors” este inclus în volumul *Posteritatea lui Radu Petrescu* apărut la Editura Tipomur, Târgu Mureş, în 1993, îngrijit de profesorul Ioan Ilieş. Propune Institutului European din Iaşi, cel mai probabil în perioada 1993-1994, o regândire a romanului *Compunere cu paralele inegale*, sub un alt titlu, *Dafnis şi Cloe (roman şi jurnal)*. Publicarea îi este însă refuzată din cauza „programului editorial extrem de încărcat, lipsa de hârtie şi

inerentele dificultăți financiare", după cum se arată în răspunsul editurii.

1994

Realizează antologia *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, apărută la Editura Vlasie din Pitești (devenită ulterior Paralela 45). O a doua ediție, revăzută şi adăugită, a fost publicată în 1999 la Editura Paralela 45. Volumul e distins, în 1995, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. În acelaşi an, în luna iunie, la inițiativa prozatorului Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, împreună cu scriitorii Alexandru Muşina, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Vlad, Călin Vlasie şi alții, fondează Asociația Scriitorilor Profesionişti din România, cunoscută sub acronimul ASPRO. Grupare a scriitorilor optzecişti şi a celor afini cu ei, cu statut propriu, ASPRO îşi propunea să stopeze veleitarismul încurajat de Uniunea Scriitorilor. Între 1997 şi 2004, ASPRO, condusă de Ion Bogdan Lefter încă de la înființare, decerna anual premii pentru literatură, în cadrul Târgului de carte BOOKAREST. Gheorghe Crăciun face parte, alături de Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Alexandru Muşina şi Caius Dobrescu, din juriul care acorda premiile pentru experiment.

1995

Deschide în revista *Vatra* rubrica „La periferie", iar în revista *Familia*, rubrica „Caiet de teze".

1996

Devine consilier editorial, redactor-şef şi director editorial la Editura Paralela 45 din Piteşti, până în 2005, unde va coordona revista de avangardă culturală *Paralela 45* (1995-1999) şi va fi iniţiatorul mai multor colecţii editoriale: „Colecţia 80”, „Şcoala de la Târgovişte”, „Biblioteca Românească”, „Ficţiune fără frontiere”, „Compact”, „Dicţionarele Paralela 45”, „Biblioteca de limba română” şi altele. După 1990, activitatea profesională a lui Gheorghe Crăciun este extraordinar de dinamică: continuă să fie redactor-şef adjunct al revistei *Interval*, până în 1993, devine redactor-şef adjunct al revistei *Observator cultural* (octombrie 2000 – aprilie 2001) şi membru în consiliul consultativ al aceleiaşi publicaţii (2005-2007).

1996, 7 ianuarie

Propune Editurii Eminescu din Bucureşti volumul intitulat *Transparenţă şi arhitectură*, o culegere de eseuri pe marginea operelor unor scriitori clasici şi moderni. Rămas în manuscris, volumul se află în Arhiva Crăciun.

1996

Traduce din limba franceză *Déplacements* (*Deplasări*) de Serge Fauchereau (ediţie bilingvă, 1996), volum apărut la Editura Paralela 45.

1997

Cu garda deschisă, primul volum de publicistică literară şi eseuri, apărut la Editura Institutul European, Iaşi, primeşte Premiul „Mihai Eminescu” al Festivalului literar Mihai Eminescu, din oraşul Suceava, şi Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 1997.

noiembrie
Devine membru fondator al Asociației de Literatură Comparată din România.

1998
Publică cea de-a doua carte de articole şi eseuri, *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Piteşti. Volumul este recompensat cu Premiul de proză „Octav Şuluțiu” al revistei *Familia* şi Premiul revistei *Tomis* şi al Asociației Scriitorilor din Dobrogea.

Generația ‘80 în proza scurtă – prima mare antologie de proză scurtă optzecistă, alcătuită în colaborare cu prozatorul şi eseistul Viorel Marineasa şi prefațată de Gheorghe Crăciun – apare la Editura Paralela 45, Piteşti, reluând mai vechiul proiect al autorului, al cărui titlu inițial era *‘83 proiect de flux*.

Este publicat volumul *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, Editura Paralela 45, Piteşti, reprezentând o primă versiune a studiului *Aisbergul poeziei moderne*. Lucrarea obține primul său

premiu, acordat în 1999 de revista *Poesis*. Va fi urmat de alte trei premii, în anul publicării ediției revizuite a cercetării (2002). Publică, tot la Editura Paralela 45, volumul de eseuri şi antologie *Experimentul literar românesc postbelic*, în colaborare cu scriitorii Monica Spiridon şi Ion Bogdan Lefter (apărut şi în limba engleză, cu titlul *Experiment in Romanian Post-War Literature*, la aceeaşi editură). Devine membru corespondent al Academiei Româno-Americane.

1999

Apare *Reducerea la scară*, nou volum de publicistică, Editura Paralela 45, Piteşti.

2000

Publică *Images & Texts/Images et textes*, în colaborare cu pictorul Ion Dumitriu şi prozatorul Mircea Nedelciu, Editura Paralela 45, Piteşti.

iunie

Devine doctor *magna cum laude* cu lucrarea *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, coordonată de criticul şi teoreticianul literar Mircea Martin.

octombrie

Este redactor-şef adjunct şi membru în consiliul consultativ al revistei *Observator cultural*. Gheorghe Crăciun va susține proiectul revistei şi prin rubricile „Pactul somatografic” (2002-

2003) şi „Viciile lumii postmoderne” (2006-2007), care reprezintă şi titlurile a două volume de eseuri publicate postum.

Traduce din limba franceză *Modernitatea* de Alexis Nouss (în colaborare cu Viorica Popescu), volum apărut la Editura Paralela 45.

Apare, în colecția „Canon” a Editurii Aula, Braşov, monografia *Gheorghe Crăciun* semnată de Mihaela Ursa.

2001

Romanul *Compunere cu paralele inegale* este tradus în limba franceză de Odile Serre şi apare la Editura Maurice Nadeau din Paris, cu o prefață a criticului şi eseistului Serge Fauchereau şi o prezentare a editorului Maurice Nadeau. *Composition aux parallèles inégales* are, în Franța, o receptare entuziastă. Traducătoarei îi este oferit Premiul „Pierre François-Caillé” de Uniunea traducătorilor din Franța pentru cea mai bună traducere în limba franceză, iar romanul are parte de cronici substanțiale în revistele franțuzeşti *Lire*, *Le Magazine Littéraire*, *Le courrier du centre culturel roumain*, *Le Monde*, *La Quinzaine littéraire*, precum şi în publicațiile culturale din țară. Membru fondator al Centrului de Excelență în Studiul Imaginii – CESI, coordonat de criticul şi teoreticianul literar Sorin Alexandrescu.

2002

Apare *Aisbergul poeziei moderne* la Editura Paralela 45 (ediția a II-a, Paralela 45, Pitești, 2009), „una dintre cele mai solide și înnoitoare cărți scrise la noi în ultimele decenii”, după cum afirmă Mircea Martin în postfață. Numeroasele premii primite confirmă judecata criticului: Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 2002; Premiul pentru eseu al revistei *Cuvântul*; Premiul Asociației Scriitorilor din Pitești.

2002, vara
Gheorghe Crăciun este internat succesiv în mai multe spitale din țară, cu probleme grave de sănătate. Recuperat parțial, starea lui de sănătate va rămâne fragilă de acum înainte, însă acest lucru nu îl împiedică să-și continue proiectele literare și culturale, scriitorul impunându-și un ritm extrem de activ în ultimii săi ani de viață.

2003
Apare *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, Editura Cartier, Chișinău. Volum de proze scurte, desene și fotografii reunite într-un „mic manual eseistico-narativ”, ce reia, într-o formă sensibil modificată, volumul cu care Gheorghe Crăciun intenționa să debuteze. Cartea a primit Premiul Consiliului Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova.

O selecție de texte, extrase din romanul *Compunere cu paralele inegale*, traduse în limba germană de Ursula Hörmannsdorfer,

Katharina Hoffmann şi Helga Zichner sub egida Universităţii Humboldt din Berlin, cu titlul *Paare. Asymmetrie* este publicată de Editura Paralela 45, Piteşti, după una dintre variantele de titlu ale romanului din 1988: *Cupluri şi asimetrie*.

Publică *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, volum de eseuri şi evocări autobiografice la Editura Grinta, Cluj-Napoca. Titlul iniţial era *Ochiul şi aparatul de filmat. Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu (eseuri)*.

2004
Apare al patrulea roman şi ultimul antum al autorului, *Pupa russa*, Editura Humanitas, Bucureşti, redactor Doina Jela (ediţia a II-a, Editura Art, Bucureşti, 2007). Cartea primeşte Premiul de proză al Uniunii Scriitorilor din România, Premiul de proză al revistei *Cuvântul* şi Premiul Cartea anului al revistei *Tomis*.

2004, ianuarie
Beneficiază de o rezidenţă la Unabhängiges Literaturhaus NÖ, în localitatea Krems, din Austria.

2005, noiembrie
Este unul dintre scriitorii invitaţi în cadrul proiectului „Les Belles Étrangères”, iniţiat şi susţinut de Centre National du Livre din Paris.

2006

Publică *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la* Pupa russa *(1993-2000)*, Editura Paralela 45, Piteşti.

noiembrie

La Editura Paralela 45 apare ultimul volum antum al autorului, ce cuprinde eseuri şi publicistică literară, intitulat *Teatru de operațiuni. Eseuri şi răspunsuri*.

Revista *Euphorion* îi decernează Premiul pentru întreaga activitate.

2007

Pe 2 ianuarie, Gheorghe Crăciun este internat la Spitalul de Urgență din Bucureşti. E transferat pe 26 ianuarie la clinica de Hepatologie a Spitalului Fundeni.

30 ianuarie

Se stinge din viață la ora nouă seara. Este înmormântat în cimitirul din satul natal, Tohanu Vechi.

decembrie

Are loc la Braşov, la Universitatea Transilvania, prima ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun”, consacrată vieții şi operei scriitorului, organizată de Andrei Bodiu, decanul Facultății de Litere.

2009

Apare postum volumul *Pactul somatografic*, îngrijit de Ion Bogdan Lefter, la Editura Paralela 45, cuprinzând textele publicate de Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002 – 4 februarie 2003.

2011

Este publicat volumul *Viciile lumii postmoderne*, cu o prefață de Carmen Mușat, la Editura Tracus Arte din București. Cartea cuprinde eseurile apărute în revista *Observator cultural* în intervalul octombrie-decembrie 2006, incluzând un ultim articol publicat postum în primul număr din februarie al revistei.

2012, iulie

Cea de-a doua ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun" de la Universitatea Transilvania din Brașov reunește scriitori, universitari și critici din toată țara. Volumul conferinței, intitulat *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, este publicat în același an de Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coordonat de Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăs.

2013

Apare *Femei albastre*, roman inedit, cu o prefață de Carmen Mușat, Editura Polirom, Iași.

2014

Apar primele două volume din seria de autor „Gheorghe Crăciun”: *Acte originale / Copii legalizate* şi *Mecanica fluidului*. Întreaga serie va fi îngrijită de criticul literar Carmen Muşat şi de fiica autorului, Oana Crăciun.
Fragmente din proza lui Gheorghe Crăciun au apărut traduse în următoarele antologii: *The Phantom Church and Other Stories from Romania,* University of Pittsburgh Press, SUA, 1996; *Romanian Fiction of the ‘80s and ‘90s*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999; *Tizenegy. Kortárs román prózaíró*, Editura Literator, Oradea, 2005; *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up...*, Editura Aramo, Krems/Stein, Austria, 2005; *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumains*, Editura L’Inventaire, Paris, Franța, 2005; *Plural [26:2 2005]. Eromania*, The Romanian Cultural Institute, 2005; *Dilingó, „nyolcvanas nemzedek” 10 kortars roman novellista*, antologie îngrijită de Traian Ştef şi Virgil Podoabă, cuvânt introductiv de Esterházy Péter, Editura Noran, Ungaria, 2008.

Contribuie cu poezie, proză, articole de critică, teorie, istorie literară şi eseuri în cele mai importante reviste culturale româneşti: *Viața Românească*, *Caiete critice*, *România literară*, *Luceafărul*, *Vatra*, *Amfiteatru*, *Tribuna*, *Astra*, *Familia*, *Echinox*, *Calende*, *Contrapunct*, *Dialog*, *Steaua*, *Arca*, *Orizont*, *Euresis*, *Discobolul*, *Interval*, *Tomis*, *Convorbiri literare*, *Timpul*, *Orizont*, *Observator cultural*, *Revue roumaine*, *Cahiers roumains d’études littéraires*, precum şi străine: *Courrier international* (Franța), *Missives* (Franța), *MEET* (Franța), *Les temps modernes* (Franța),

Diagraphe (Franța), *Litterae* (Canada), *Literatura na zwiecie* (Polonia), *Lumina* (Iugoslavia), *Contrafort* (Republica Moldova), *Basarabia* (Republica Moldova), *Le passe muraille* (Lausanne, Elveția), *Report* (Viena, Austria) şi altele. După decembrie 1989, contribuie cu articole şi comentarii politice la postul Radio Europa Liberă şi la publicațiile *Contrapunct*, *22*, *Arca*, *Interval*, *Orizont*, *Curentul*, *Monitorul*, *Observator cultural*, *Dnevnik* (Novi Sad).

Gheorghe Crăciun a fost permanent interesat de deschiderea literaturii spre formele vizuale. Avid consumator de artă, el a urmărit atent fenomenul artistic românesc, fiind şi bun prieten cu câțiva dintre cei mai cunoscuți pictori ai generației '80 – Ion Dumitriu, Teodor Rusu, Theodor Moraru, Alexandru Chira. În paginile revistelor culturale pe care le-a frecventat, scriitorul a semnat comentarii pe marginea expozițiilor artiştilor amintiți, la care se adaugă: Horia Bernea, Marin Gherasim, Maria şi Ion Neguş, Luminița Gliga, Alexandrina Gheție, Albert Zoltan, Corneliu Mihai, Olimpiu Bandalac, Mihai Alexandru, Viorica Slădescu. În Arhiva Crăciun există manuscrisele nepublicate a patru cicluri de poezie: *Legi de mişcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*, precum şi mai multe manuscrise de eseuri: *Lentila sferică*, *Operații pe cărți deschise*, *Mono-stereo*, *Sisteme de referință*. Tot în Arhiva Crăciun se află un alt volum inedit, intitulat *Oglinda spartă. Trei romane*. Alcătuit prin reorganizarea capitolelor din *Acte originale / Copii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale* şi *Frumoasa fără corp*,

volumul conține trei romane: „Cupluri şi asimetrie", „Romanul lui Octavian" şi „Omul de hârtie".

2015
Seria de autor „Gheorghe Crăciun" continuă cu publicarea romanului *Compunere cu paralele inegale* urmat de o addenda la pastişa „Epură pentru Longos", ediția a III-a, îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, cu o prefață de Mircea Martin.
Apare volumul de eseuri *Scriitorul şi Puterea sau despre puterea scriitorului.* Ediția este îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun. Prefață de Caius Dobrescu.

2016
Este publicată ediția a II-a a volumului *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*. Ediția este îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun. Prefață de Carmen Muşat. Volumul conține o addenda, cu documente şi fotografii inedite din Arhiva Crăciun şi un dosar de receptare a primei ediții.
Imagini, litere şi documente de călătorie este un volum inedit, descoperit de Carmen Muşat şi Oana Crăciun în computerul autorului, în folderul „Cărți în lucru". Prefață de Carmen Muşat.

2017
În cadrul Seriei de autor „Gheorghe Crăciun" apare la Editura Polirom volumul *Aisbergul poeziei moderne*, cu un „Argument" al autorului, cuvânt-înainte de Caius Dobrescu, postfață de

Mircea Martin. Ediția este îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun. În „Addenda” figurează un dosar critic și câteva facsimile cu pagini de manuscris dactilografiate și adnotate.

FRONTURI DE UNDĂ

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Trăim de câteva decenii încoace o criză acută, generalizată a ideii de gen și specie literară. Putem chiar spune că acum – prin ofensiva mentalității postmoderne – a fost atins punctul maxim al destructurării și depotențării oricărui concept. Inclusiv a romanului și a ideii de roman. Ce se întâmplă – și situația aceasta e valabilă deopotrivă în spațiul literaturii mondiale și în cel al literaturii autohtone – e interesant și simptomatic. Orice exagerare e însă nulă și neavenită. Scriitori sau nu, suntem locuitorii prezentului în care trăim și nu putem sări peste propria noastră umbră.

Până la mișcările de neoavangardă ale anilor ‘60-’70, romanul încă mai putea fi conceput ca un spațiu de rezolvare a crizei. Contradicțiile genurilor, conflictul formelor și ideatica antagonistă a viziunilor puteau fi rezolvate în cadrul acestei *black hole* cu o inimaginabilă capacitate de absorbție care este romanul. Nu mai puțin

spectaculoasă a fost însă şi forța de iradiație exterioară a acestui gen total, ambiționându-i pe unii poeți ai secolului nostru să-i facă concurență lirică. Vezi în acest sens poemul *Paterson* al lui William Carlos Williams sau ciclul *Life Studies* al lui Robert Lowell.

În Europa, până după al Doilea Război Mondial, romanul a făcut figura unei superputeri. Toate bunurile altora, bunuri de natură eseistică, dramaturgică, jurnalistică, filosofică, lirică etc., intraseră deja, prin Dostoievski, Proust, Musil, Kafka, Virginia Woolf, James Joyce, Italo Svevo, Gombrowicz, în posesia sa. Romanul îşi permitea cu nonşalanță să fie în acelaşi timp – dacă ar fi să ne gândim doar la celebrul *Ulise* al lui Joyce – şi narativ şi liric, şi obiectiv şi psihologic, şi realist şi simbolic, şi eseistic şi reportericesc etc. Ideea de roman ca formă tare dispusă la toate compromisurile procedurale şi la îndrăzneli arhitectonice ce întreceau până şi faimoasa *Sagrada familia* a lui Gaudàa rămas imbatabilă până la Noul Roman francez, când orice tip de construcție mare a început să se clatine.

Ceea ce au subminat prin anii '50-'70 romancieri ca Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robert Pinget şi alții a fost, înainte de toate, aspectul triumfalist al romanului. Ca viziune asupra lumii, trecerea

a fost aceea de la telescop la lupă, de la macroviziune la miopie. Ca mod de articulare a discursului, s-a făcut pasul de la stil la scriitură. Analitismul maniacal al noilor romancieri a condus – cum şi era de aşteptat – la descoperirea problemei limbajului şi a actului de enunțare. Cine vorbeşte în roman şi în numele cărui adevăr vorbeşte el, cu ce mijloace? Autorii grupați în jurul revistei *Tel Quel* au avut grijă să facă din problema scriiturii/lecturii o problemă spinoasă, ca şi irezolvabilă. Ieşirea din această situație în care faptul că scrii atârnă în balanța actului creator mai greu decât obiectul propriu-zis al scrisului s-a făcut şi se face încă şi astăzi prin demersul postmodernist. Ideea de roman s-a întors brusc împotriva metamorfozei cronologice a formelor şi chiar şi împotriva ideii de istorie a literaturii şi a instituit spațiul pur al jocului. Pur în sensul de amoral, dar pur şi prin faptul că romanul s-a eliberat, în sfârşit, de eterna obsesie a realului referențial. De menționat faptul că, în această situație, cititorului i se retrage dreptul la iluzie, ceea ce duce la senzația unui anume inconfort.

În realitate este vorba despre un *malentendu*, pentru că, de câteva decenii încoace, prin romanul postmodern, cititorul a devenit dintr-odată o entitate la fel de importantă în ecuația sensului ca şi în romanul realist.

Oferta e aceeaşi: o cât mai bună cunoaştere a realităţii, cu singura condiţie de a şti ce este cu adevărat realitatea. Din păcate, asta nu ştiu nici filosofii, nici fizicienii, nici geneticienii lumii contemporane. Aşa încât polul pozitiv al receptării a fost înlocuit cu polul negativ. În rest însă, cititorul, prin noile responsabilităţi de lectură care i se atribuie, e acum luat în serios mai mult decât oricând. Reprezentarea obiectivă a fost declarată iluzorie şi manipulatorie, adevărul, un rezultat al unei retorici etc., viziunile despre lumi posibile prin intermediul romanului, simple reţete de utilizare, cu justificări metafizice necreditabile. Romancierul postmodern spune lucrurilor pe nume. E posibil însă ca cititorul să iubească mai mult iluzia decât adevărul construcţiei retorice a adevărului şi de aici să apară ideea crizei.

Se vede din această sumară discuţie că ceea ce ajunge să eludeze în felul acesta romanul este ontologia. Criza romanului e o criză a subiectului ontologic, pentru că ea e o criză a discursului de tip tare. Mergând mai departe, se poate spune şi că romanul e în criză pentru că, de la Nietzsche încoace, noi trăim într-o lume a crizei. Nu cred însă că ar trebui să ne aşteptăm ca romanul să facă astăzi ceea ce nu pot face filosofia şi cunoaşterea ştiinţifică. Şi nici nu cred că este nimerit ca noi, scriitorii români, să

exagerăm proporțiile acestei crize. Criza romanului e o criză a discursului verbal despre lume. Criza romanului românesc e o criză a romanului în general. Într-o lume din ce în ce mai mediatică şi din ce în ce mai virtuală, lume care-şi pierde astfel pe zi ce trece consistența, ne-ar plăcea – e adevărat – să compensăm această pierdere prin roman. Uităm, se pare, faptul că, orice am face, romanul nu este decât o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Şi ceea ce nu prea pot înțelege eu, ca prozator, în România literaturii noastre de azi, este de ce acest drum trebuie să fie neapărat un „drum de țară”? Din câte îmi amintesc, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* este o carte a lui Camil Petrescu de prin anii ‘30...

(*Curentul*, nr. 109, 12 mai 1999)

Literatură şi memorialistică politică

Revista clujeană *Echinox* are în pregătire un număr despre memorialistica foştilor deținuți politici. O inițiativă mai mult decât lăudabilă. Pentru că, oricât de mult s-ar fi scris la noi în ultimii ani despre puşcăriile şi lagărele de muncă ale comunismului românesc, „literatura” acestui spațiu nu-şi are încă un concept al ei. Delimitările şi distincțiile sunt încă timide, încercările de teoretizare lipsesc. Şi poate că nici nu ştim încă bine dacă această

memorialistică sui-generis cade în sarcina criticului literar sau a istoricului propriu-zis.

Constatând că din 1990 încoace au apărut în România peste 120 de titluri de scrieri de poziționare, constituite „într-un corpus omogen tematic şi eterogen valoric”, tinerii redactori ai revistei *Echinox* lansează ideea unui posibil bilanț al acestor apariții şi îşi propun să lămurească statutul lor printr-o dezbatere fără doar şi poate incitantă. Întrebările redacției sunt următoarele: Poate literatura să-şi asume memorialistica de detenție? În ce raport se află ele?

Răspunsurile nu sunt uşor de formulat fără o pregătire prealabilă a terenului. Prima constatare pe care aş face-o e aceea că problema n-ar trebui pusă de la început într-un mod atât de restrictiv şi particular, pentru că memorialistica de detenție există în lume, dar nu în toată lumea. În schimb, în toată lumea a început să se impună de câteva decenii încoace aşa-numita literatură non-fiction, scrierile-document, *vérité*-urile narative. Să ne gândim doar la celebrul roman *Cu sânge rece* al lui Truman Capote sau la o altă scriere – şi ea memorialistică, dar nu de detenție politică – de răsunător succes, *Papillon* de Henri Charrière. La noi, în anii ‘70, Alexandru Monciu-Sudinski a fost autorul unei cărți făcute pe viu, din

dialoguri cu oamenii de pe stradă, *Biografii comune*, discutată atunci – puțin cât s-a discutat despre ea – ca o scriere cu un puternic impact literar în sensul autenticității. În sfârşit, un exemplu mai recent, prea simptomatic şi prea puternic pentru a nu-l reține în acest context, romanul *Femeia în roşu*, scris în colaborare de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți şi Mircea Mihăieş – o reconstituire cu mijloace apăsat documentare a unei biografii şi a unei epoci convulsionate, dar şi o meditație implicită asupra raporturilor dintre adevăr şi ficțiune în viață, ca şi în artă.

În fața unor astfel de exemple, la care s-ar putea adăuga numeroase altele, printre care şi multe titluri din scrierile gulagului românesc, literatura se găseşte într-o poziție inconfortabilă. Condiția ei estetică e pusă sub semnul întrebării, încrederea în magia ficțiunii e zdruncinată, chestiuni precum stilul, construcția, tehnicile povestirii şi reprezentării devin secundare.

Problema nu e aceea că literatura se vede silită, ca de atâtea alte ori – de la realismul şi naturalismul secolului trecut la mişcările de avangardă ale secolului nostru –, să înglobeze în materia ei nonliterarul. De data aceasta, ea pare să suporte amenințarea de a fi înlocuită de un nou spațiu, cel al anti-artisticului. Adevărului convențional,

metafizic şi simbolic al literaturii îi este preferat un adevăr nemijlocit, confundat cu realul, cu experienţa directă – restituită brut şi, de multe ori, brutal – a vieţii.

Acesta e şi cazul acum al memorialisticii de detenţie, constituită deja într-un gen aparte de literatură nonfictivă, supusă determinărilor unui segment istoric cu limite ideologice, geografice şi temporale precise. Tot fostul lagăr comunist, din Albania până în Rusia, cunoaşte acest gen de literatură care, într-o lume normală, aflată sub puterea statului de drept, e lipsită de cauze şi motivaţie. E o literatură care se citeşte mult acum, fireşte, nu dintr-un interes literar. Cititorul vrea să ştie întregul adevăr despre universul concentraţionar comunist, şi nu un adevăr spus oricum, ca în cartea de istorie, fie ea şi una obiectivă.

Aici, în această preferinţă pentru o anume modalitate de percepere a adevărului, se află unul dintre elementele care obligă literatura să-şi asume memorialistica foştilor deţinuţi politici ca pe un domeniu care-i aparţine de drept. Acest element constă în perspectiva implacabil subiectivă a relatării şi unicitatea – ajungând uneori până dincolo de marginile umanului – experienţelor consemnate. Literatura depoziţională e o literatură de adevăruri subiective irepetabile, dramatice şi tragice, aflate la limita vieţii şi a morţii, la limita moralei şi a credinţei. Adevărata

autenticitate a materiei scrisului aici se află, în acest gen de literatură. Fie că autorii de memorialistică politică sunt scriitori sau nescriitori, oameni simpli sau intelectuali, obsesia lor centrală e regăsirea unei morale a adevărului. Recuperarea adevărului ca recuperare a unei părți din memoria personală şi colectivă e în majoritatea acestor scrieri lipsită de tezism vindicativ. Literatura depozițională nu e o literatură senină, dar ea e literatura unor oameni mântuiți prin suferință. *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt este poate exemplul cel mai elocvent.

Un alt aspect care merită să fie remarcat ca un simptom de literaritate e acela că aceste volume de memorialistică ajung la adevăr mai repede şi mai direct decât o pot face studiile istoriografice cu acelaşi subiect. Politic, social şi existențial, adevărul scrierilor de detenție devine în ultimă instanță un adevăr moral. Or, istoria se ocupă mai puțin de adevărurile morale. Şi poate că nici morala, ca disciplină a spiritului, nu poate ajunge întotdeauna la concretul acestor adevăruri. Morala vieții individuale aparține în primul rând literaturii. Prin scrierile memorialistice ale deținuților politici, literatura are acum şansa de a-şi regăsi una din vechile sale funcții, aceea de a da exemple, a educa şi a induce convingeri.

În sfârşit, pentru a încheia aceste sumare consideraţii, genul de scrieri despre care vorbim arată încă ceva: complexitatea şi profunzimea unui text sunt rezultatul complexităţii stărilor de conştiinţă ale celui care scrie. Asta au arătat în ultimii ani cărţile semnate de Ion Ioanid, Paul Goma, Nicolae Steinhardt, Constantin Noica, Virgil Ierunca, Lena Constante şi nu puţini alţii.

Importanţa viitorului număr al revistei *Echinox* având ca temă memorialistica foştilor deţinuţi politici este indiscutabilă şi sunt convins că apariţia lui e aşteptată cu un interes aparte.

(*Contrafort*, nr. 4, 1997)

Romane sub anchetă, romancieri sub lupă

În scurta perioadă de timp cât am făcut parte din redacţia *Observatorului cultural*, am pus la cale, printre altele, împreună cu Ion Bogdan Lefter, şi o anchetă cu privire la cărţile reprezentative ale romanului românesc din secolul XX. Timp de câteva zile, pregătind acest deja celebru număr 45-46/2000 al revistei şi urmărind şi felul în care se configura de la un răspuns la altul tabloul opţiunilor, până la clasamentul final, m-au încercat sentimente contradictorii. Fiind eu însumi romancier, n-am putut scăpa de câteva parti-pris-uri. Nu toate marile

romane de pe lista obligatorie erau pe gustul meu şi speram să am parte de cât mai puţine surprize neplăcute. Cred că cel mai mult mi-a fost teamă să nu iasă pe primul loc romanul *Ion* al lui Rebreanu, ceea ce mi s-ar fi părut o dovadă de retardare a conştiinţei noastre literare şi de incalificabil conservatorism al gustului actual. Teamă mi-a fost şi că nu va ieşi în faţă *Patul lui Procust* sau că Hortensia Papadat-Bengescu (autor canonic, dar facultativ în programa de literatură română pentru clasa a X-a!) nu-şi va găsi un loc între primii cinci mari romancieri din ultima sută de ani.

Perspectiva dinăuntru

Făcând aceste mărturisiri, observ cum deja mă situez aproape fără să vreau împotriva romanului obiectiv, social, epic prin definiţie, ceea ce e şi nu e o opţiune personală cu valoare de adevăr. Sunt împotriva celui mai cunoscut şi lăudat roman al lui Rebreanu probabil din cauza faptului că această scriere este o realizare aproape inefabilă, copleşitoare din toate punctele de vedere (vezi celebra comparaţie cu apele oceanului a lui G. Călinescu). Iar mie, ca prozator, nu-mi place inefabilul, mai ales atunci când el rezultă din acea monotonie arhitecturală pretinsă de o construcţie solidă, bine înfiptă în pământ, ca o cetate teutonică. Şi apoi – aici e punctul sensibil –, într-o

literatură română dezvoltată normal, Rebreanu ar fi trebuit să fie un prozator din secolul al XIX-lea, ca Balzac la francezi.

Dar să revin la sentimentele mele contradictorii legate de această anchetă. Speram că *Patul lui Procust* va întruni cele mai multe sufragii şi din credinţa că acest roman – şi romancierul Camil Petrescu în special – trebuie să rămână în continuare pentru noi, cei care scriem azi proză, un model de curaj estetic şi de seriozitate a reflecţiei asupra problemelor epicului. Oricât am căuta în toată istoria prozei noastre de la 1830 încoace, nu vom găsi un scriitor mai lucid şi mai responsabil faţă de exigenţele romanului decât Camil Petrescu. A teoretizat ca nimeni altul necesitatea adaptării romanului la parametrii psihici, sociali şi ştiinţifici ai lumii moderne, făcând risipă de inteligenţă şi provocând derută în rândul criticilor – cei care i-au fost contemporani, dar şi succesorii acestora. I-a înţeles pe toţi marii romancieri străini ai vremii sale, pe care îi şi concurează de la egal la egal prin numai două cărţi. Vorbind despre ei în deplină cunoştinţă de cauză (a se reciti *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*), s-a trezit însă etichetat drept gidian sau proustian, ceea ce nu este doar o prostie critică ieşită din comoditatea percepţiei, ci şi o mare nedreptate care i se face, pentru că

originalitatea lui Camil Petrescu în planul romanului european este incontestabilă.

În ce o priveşte pe Hortensia Papadat-Bengescu, aici lucrurile sunt ceva mai complicate şi probabil privite de mine şi dintr-o perspectivă mai personală decât îndeobşte. Ştiu că ea este o romancieră greu de ingurgitat chiar şi de către cititorii şi prozatorii cu pretenții. Personal, eu cred în ea pentru că e unul dintre primii noştri romancieri care privesc corporalitatea şi sensibilitatea individuală ca pe un element la fel de important în crearea senzației de viață a paginii scrise ca şi cadrul social exterior. Să mai spun aici şi cât de multe secrete de profunzime ale prozei se află ascunse în cărțile acestei autoare de la care avem în continuare enorm de învățat? În sfârşit – pentru a mai comprima ceva din pornirile explicative de care mă văd deja purtat (justificările sunt suspecte, nu-i aşa?) –, nutream speranța că Sadoveanu va fi selectat cu o carte care n-a intrat încă în manualele şcolare (ceea ce s-a şi întâmplat), că Blecher, acest mare bolnav al scrisului şi acest incomparabil scriitor al bolii, îşi va găsi un loc între primii zece clasați (ceea ce iarăşi s-a întâmplat).

Mă gândeam cu oarecare nelinişte la Marin Preda, de la care prozatorii de azi nu cred că au prea multe de învățat dacă nu s-au născut într-o familie de țărani şi nu sunt

pregătiți să-şi asume „țărănia” ca pe un stil. Neliniştea mea a fost justificată, pentru că autorul *Morometților* a intrat în *top ten*, înaintea multor altor romane mai subtile, mai urbane, mai complexe şi cu un mai pronunțat acroşaj european.

Nu mă aşteptam însă la mari surprize critice în privința lui Augustin Buzura, D.R. Popescu şi Constantin Țoiu. Ştiam că steaua lor a început imediat după 1990 să intre într-un proces de opacizare şi că romanele lor vor deruta, obligându-i pe critici să bâjbâie în căutarea romanului-capodoperă reprezentativ pentru fiecare dintre aceşti autori. Eram sigur că Bănulescu va seduce prin *Cartea de la Metopolis* şi că la Mircea Horia Simionescu va fi vorba fie de întregul ciclu al *Ingeniosului bine temperat*, fie de o singură carte greu de ales (ceea ce n-a prea fost aşa). Nu-mi făceam nicio grijă că romancieri mult lăudați cu cincisprezece-douăzeci de ani în urmă, precum Dinu Săraru, Platon Pardău, Paul Anghel, Ion Lăncrănjan vor mai avea vreo şansă de a se mai regăsi în vreo listă. Eram, pe de altă parte, curios să văd cum vor fi situate romanele lui Radu Petrescu, George Bălăiță, Paul Georgescu, Costache Olăreanu şi mai departe Gabriela Adameşteanu, Mircea Nedelciu, Norman Manea, Mihai Sin, Mircea

Cărtărescu, Vasile Andru, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu, Maria-Luiza Cristescu, Radu Mareş.

Unele dintre numele enumerate mai sus nu apar deloc în listele celor care au răspuns la anchetă, ceea ce poate spune că aşteptările mele erau doar parţial întemeiate. Să nu mai vorbesc de faptul că, pe lângă Blecher, eu îi aveam în minte, ca posibili competitori, şi pe H. Bonciu, Constantin Fântâneru, Mircea Gesticone şi alţi „minori” interbelici. Ştiam şi faptul că un autor precum Gib Mihăescu nu va putea fi selectat decât cu o singură carte, *Rusoaica*, dar nu mă aşteptam ca el să fie situat atât de sus.

În ce-l priveşte pe Mateiu I. Caragiale, o spun deschis, cota lui finală a întrecut toate aşteptările mele. Cât de roman e „romanul” *Craii de Curtea-Veche* e o întrebare pe care încă ne-o putem pune, în ciuda tuturor formelor de relativizare a epicului pe care le promovează astăzi conştiinţa postmodernă. Dincolo însă de romanescul incert al acestei cărţi, a-l mai situa şi pe primul loc în top mi se pare o formă de defetism a conştiinţei noastre literare. Să mă explic.

Perspectiva dindărăt

Opţiunea pentru *Craii de Curtea-Veche* e în mod paradoxal o opţiune pentru componenta poetică, şi nu

pentru cea epică a prozei. Cred că în literatura noastră şi în conştiința noastră critică s-a instalat încă de la începuturi – ca aşteptare de performanță – un virus al excesului de sens de care nici astăzi nu ne face plăcere să ne vindecăm. Fascinația față de naturile genialoide şi față de scriitura ezoterică, epatantă prin încifrare, universalism şi erudiție ascunsă (vezi Eminescu, Blaga, Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu şi mai de curând... H.-R. Patapievici) ne caracterizează în egală măsură. De aceea nici nu prinde la noi critica pragmatică, tranşantă, ideologică şi cu atât mai puțin scriitura albă, aflată la gradul zero al stilului. Românul e născut poet. Nu prozator şi nu critic. Deschiderea noastră (mioritică?) spre mister, metaforă, simbol, metafizică, fatalism, combustie finală şi neant prevalează ca tip de reacție atât în opțiunile mari, cât şi în cele mici. În acelaşi timp, ne plac grotescul, scabrosul, demonicul, vulgaritatea (pe care de multe ori o confundăm cu vitalitatea), ratarea, degradarea, decăderea şi decadența, construind post-factum cețoase mitologii ale trecutului, roşi de complexul unei origini incerte, suspectate de o acută lipsă de nobilitate. *Craii de Curtea-Veche* este cu siguranță cel mai mare poem din toată proza românească, dar nu şi cel mai mare roman, aşa cum în proza rusă nu *Suflete moarte* de Gogol reprezintă modelul

absolut al genului. Romanescul e totuşi o categorie estetică, ca şi epopeicul în literatura tradițională. În acest sens, oricât de surprinzător ar părea, într-un roman ca *Adela* de Ibrăileanu întâlnim o mai mare cantitate de romanesc decât în *Craii de Curtea-Veche*. Epicul în roman nu înseamnă neapărat povestire. El este o expresie a omenescului în imedierea lui existențială. Epicul e un rezultat al dezvăluirii, şi nu al învăluirii sensului. Poezia romanului poate fi cel mult una a construcției, şi nu a stilului. Şi aşa mai departe. Pentru că acest defetism al conştiinței noastre literare despre care vorbeam mai sus se manifestă la fel de bine şi în alte opțiuni: Sadoveanu cu *Creanga de aur* şi *Zodia cancerului*, Bănulescu (*Cartea Milionarului*), Alexandru Vona (*Ferestrele zidite*), Mircea Eliade (*Noaptea de Sânziene*). Niciuna din aceste cărți nu are nivel european şi nu poate sta în niciun fel lângă romanele lui Flaubert, Dostoievski, Thomas Mann, Virginia Woolf, Kafka, Joyce, Hermann Hesse, Italo Svevo, Robert Musil, Giorgio Bassani şi nici măcar lângă atât de invidiații şi imitații la noi prozatori sud-americani (García Márquez în primul rând). Am evitat intenționat să includ în această listă numele unor prozatori postmoderni deja celebri în anii ‘70-’80 (ca Michel Tournier, Italo Calvino, Thomas Pynchon, J.-M.G. Le Clézio, Julio Cortázar, Arno

Schmidt, Günter Grass, Heinrich Böll, Milan Kundera) la care ar trebui să-i raportăm pe Augustin Buzura, Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Gabriela Adameşteanu...

Romanul modern nu mai este de mult o carte de istorie deschisă la o anume pagină şi nici măcar un tratat sociogeografic despre cutare regiune sau localitate de pe glob. El nu poate fi nici monografia etnică a nu ştiu cărui cartier sau grup aristocratic şi niciun rechizitoriu avocățesc cu voie de la procurorul general. A exagera din scrupul de realism componenta dialectală, localistă, ideologică a unui roman e de asemenea o cale sigură spre provincializare. Ca şi poezia, romanul e un gen transnațional. Pitorescul şi expresivitatea îl omoară, sfătoşenia auctorială îl sufocă, specificul național îl face intraductibil.

Perspectiva împreună cu

Iată de ce în lista opțiunilor mele se află cărți care nu sunt româneşti şi romaneşti (demonstrative adică) cu orice preț. Prefer *Pădurea spânzuraților* oricărui alt roman al lui Rebreanu, în ciuda stilului pe alocuri revolut al cărții. Călinescu mi se pare o sinteză de Budai-Deleanu, Voltaire, Balzac, Urmuz şi nu ştiu ce mare manierist italian din secolul al XVII-lea. Anton Holban vine cu o sinceritate analitică astăzi uşor prăfuită stilistic, dar e un autor

extraordinar de adevărat, surprinzător de sofisticat pentru un mediu social care abia începea să se adapteze la psihologia oraşului modern şi a intimităţii de tip urban. Camil Petrescu, Blecher, Hortensia Papadat-Bengescu – simt încă o dată nevoia să le repet numele.

Cred că Mircea Horia Simionescu este un prozator inclasificabil, mai mare decât Borges. Recunosc faptul că nu-l citesc neapărat ca pe un romancier nici atunci când am în mână cărţile sale prezentate la modul declarat ca romane. Pe Radu Petrescu îl studiez în continuare (de la felul în care pune punct propoziţiei la felul în care îşi construieşte cărţile nu în pagină, ci în mintea cititorului, obligându-l la o lectură „telescopată"), fiind tot mai surprins să constat faptul că el este singurul prozator român care a învăţat lecţia romanescă a lui Flaubert şi Joyce. Nu pot să nu-i admir pe George Bălăiţă şi Nicolae Breban pentru *Lumea în două zile* şi *Bunavestire*, dar nu mai mult decât atât. Dintre cărţile lui D. Ţepeneag (nu le-am citit chiar pe toate, pentru că de o vreme încoace nu mi le mai trimite!) nu pot să uit *Nunţile necesare. Viaţa la o margine de şosea* de Mihai Sin m-a făcut să mă gândesc în urmă cu mulţi ani la *Bâtlanul* lui Bassani şi la *Străinul* lui Camus. Îmi place Norman Manea când scrie apăsat cu negru în *Plicul negru*. Şi îmi mai plac pasajele de

excepțională oralitate din *Dimineață pierdută* de Gabriela Adameşteanu. Mi-e foarte clar că *Galeria cu viță sălbatică* e de departe cel mai important roman politic românesc de după *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir, deşi îl voi reciti în continuare tot pentru excelența lui stilistică.

Cât despre prietenii şi colegii mei de generație, nu am nicio îndoială că Mircea Nedelciu (*Tratament fabulatoriu* şi *Femeia în roşu*, împreună cu Adriana Babeți şi Mircea Mihăieş), Alexandru Vlad (*Frigul verii*), Vasile Andru (*Turnul*), Simona Popescu (*Exuvii*), Mircea Cărtărescu (*Travesti*), Bedros Horasangian (*Enciclopedia armenilor*), Gheorghe Iova (*De câți oameni e nevoie pentru sfârşitul lumii*), Sorin Preda (*Parțial color*), Ştefan Agopian (*Tache de catifea*), Daniel Vighi (*Însemnare despre anii din urmă*), Adrian Oțoiu (*Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita*), Stelian Tănase (*Corpuri de iluminat*), Cristian Teodorescu (*Tainele inimei*), Viorel Marineasa (*Litera albă*), Adina Kenereş (*Îngereasa cu pălărie verde*), Vasile Gogea (*Scene din viața lui Anselmus*) sunt autori de nivel european, care pot fi traduşi oricând cu folos şi fără complexe în limbile de mare circulație.

Mai mult decât atât – şi poate în momentul de față, când tranziția stârpeşte pe zi ce trece în noi „duhul național" al profesionalismului literar, cu mult mai

important –, ei toți sunt nişte autori de la care se poate învăța care sunt posibilitățile actuale ale romanului în lumea postmodernă de acasă. Trecând peste această ultimă înşiruire subiectivă, vreau să închei prin a spune că eu unul aşa am şi înțeles rostul anchetei şi al clasamentului final din *Observator cultural*, ca pe o ocazie de a alcătui încă o dată lista acelor autori români din ultima sută de ani de la care se poate în continuare afla de ce romanul e un lucru foarte mare de care vor avea întotdeauna nevoie oamenii mici (adică oamenii obişnuiți, adică cititorii, cu alte cuvinte şi cel care semnează aceste rânduri, un cititor mai sofisticat din categoria acelora care citesc pentru a scrie şi scriu pentru a citi...).

(*Observator cultural*, nr. 54, 2001)

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

Nu avem încă astăzi la dispoziție un studiu al metamorfozelor prozei scurte româneşti de la Caragiale la Urmuz şi mai departe, la autorii anilor ‘80-’90. De adăugat imediat că o astfel de cercetare, pentru a fi credibilă, ar trebui să fie inițiată dintr-o perspectivă marcat naratologică, situată cu curaj – chiar dacă asta poate

părea paradoxal – dincolo de specificul speciilor epice tradiționale.

Pentru a înțelege ce s-a întâmplat cu proza noastră de la sfârşitul deceniului şapte al secolului trecut – când încep să debuteze membrii Şcolii de la Târgovişte, dar şi Vasile Andru (*Iutlanda posibilă* şi *Arheologia dorințelor*), Dumitru Țepeneag (*Frig* şi *Exerciții*), Al. Monciu-Sudinski (*Rebarbor*), Nicolae Krassovski (*Aplauze*) – până la Răzvan Petrescu, Simona Popescu, Ion Manolescu şi Adrian Oțoiu, ar trebui să scoatem din discuție speciile consacrate ale discursului de mici dimensiuni – ca povestirea şi nuvela – şi să ne concentrăm atenția asupra fenomenelor de nonconformism narativ. De altfel, povestirea şi nuvela nici nu prezintă o istorie prea complicată, dovadă destule studii şi antologii existente la noi încă din ultimele decenii ale secolului trecut (vezi contribuțiile lui Ion Vlad, Mircea Zaciu, Cornel Regman, Mircea Iorgulescu şi alții).

Mai complicată e problema acelor texte care contravin canoanelor prozei, deşi ele aparțin acestui spațiu şi continuă să prolifereze. Ele se situează, fireşte, la granița dintre genuri şi specii, fapt sesizat în ultima vreme şi de noile programe şi manuale şcolare pentru limba şi literatura română, care le tratează ca atare într-un capitol separat. Prin acest gest, autorii de manuale încearcă să

contureze şi să definească (dar asta în mult mai mică măsură) un spaţiu pe care critica şi, mai ales, teoria noastră literară nu l-au abordat întotdeauna cu seriozitatea meritată, potrivit unor concepte specifice. Studiile dedicate la noi experimentului literar sunt puţine. Confuzia dintre experiment şi postmodernism este frecventă.

Trăim în momentul de faţă o situaţie de acalmie a formelor literare. Excesele, căutările, experimentele în planul limbajului par să se fi consumat. E un moment propice examenului retroactiv. Acum devine posibilă o cercetare asupra prozei scurte ca formă liberă, deschisă căutărilor de noi structuri şi decupaje în real, prin procedee de multe ori importate din alte spaţii decât epicul sau literatura. O întrebare care se va pune imediat e aceea dacă proza scurtă nu a devenit între timp o specie determinată, cu un statut al ei. Poate apărea aici chiar şi prezumţia că în literatura noastră proza scurtă era deja de multă vreme o specie cu un profil distinct, care însă până la resurecţia optzecistă (Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Viorel Marineasa, Gheorghe Ene, Daniel Vighi şi alţii) a fost confundată cu alte specii.

Să dăm doar exemplul lui Caragiale ale cărui schiţe nu sunt întotdeauna schiţe şi ale cărui „momente” alcătuiesc

o formă narativă aparţinându-i în exclusivitate. Dar îşi are astăzi specia numită proză scurtă, şi care nu se confundă cu povestirea sau cu nuvela, nişte caracteristici stabile? Aspiră acest tip de discurs la un statut întemeiat pe o sumă de stereotipii epice? Care e relația sa cu conceptul de „text”?

Războiul genurilor şi speciilor literare cu literatura vie e cunoscut şi va rămâne probabil perpetuu. Totul e ca acest război să nu fie eludat în dinamismul său de comodele pretenții taxonomice ale specialiştilor. Literatura merge înainte grație poftei combative şi resurselor inepuizabile ale protagoniştilor acestui război, iar armistițiul (acceptarea tacită a coexistenței formelor vechi cu formele noi) nu înseamnă că acest război n-a existat sau că el nu poate fi oricând reluat.

După cum s-a constatat de mult, canonul genurilor aduce implacabil cu sine, în orice literatură, estetizarea, încremenirea demersului creator în proiectul formal al unui tip de discurs dominant. Această menținere a pulsiunilor scrisului în limitele unui tipar dat, cu toate retuşurile şi adăugirile de rigoare, este – istoric vorbind – normală şi necesară, pentru că ea reprezintă un principiu de echilibru, deopotrivă literar, cultural şi individual. În fond, orice autor care respectă un gen sau o specie are un

comportament clasic, e un inovator previzibil. În nuvela românească, drumul de la Negruzzi la Gib Mihăescu e spectaculos, deşi acesta e un drum dinainte desenat. La fel, povestirea se metamorfozează conform propriului ei algoritm, de la legendele lui Neculce la Nicolae Velea.

Ce ne facem însă cu texte şi astăzi inclasificabile ca *Iluzii pierdute. Un întâi amor* de Kogălniceanu, *Flora română* şi *Negru pe alb* ale aceluiaşi Negruzzi, dar într-o ipostază nonnuvelistică, *Studie moldovană* de Alecu Russo, *Telegrame*, *Urgent* şi *Moşii (tablă de materii)* de Caragiale sau cu „paginile bizare” ale lui Urmuz? Nu ar trebui oare să citim proza românească de mici dimensiuni urmărind punctele în care conştiinţa limbajului şi simţul vieţii imediate surclasează literatura şi invenţia se transformă în inovaţie? *Momentele* lui Caragiale reprezintă o formă narativă nouă, pastişele şi parodiile lui Urmuz de asemenea. A spune despre volumul *Bucăţi de noapte* al lui Bacovia că reprezintă un fel de proză lirică, spontană e prea puţin. Din perspectiva noţiunilor curente cu care operează critica, prozele lui Arghezi din volumul *Ce-ai cu mine, vântule?* sunt inefabile, aproape imposibil de încadrat. Proza subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu din *Femeia în faţa oglinzii* poate fi astăzi mai exact explicată prin conceptul de text. Alte nenumărate exemple

cu referire la ceea ce poate părea de mult clasat s-ar putea da.

La începutul anilor ‘80, odată cu apariția unei noi generații de prozatori, s-a bătut multă monedă pe ideea de proză scurtă, fără ca în cele din urmă dezbaterea critică să-şi găsească o finalizare de natură teoretică. Achizițiile momentului respectiv n-au fost aproape deloc valorificate (cu excepția lui Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, vol. I) în studiile de istorie literară apărute de atunci încoace. Or, se ştie că prezentul obligă de fiecare dată la regândirea trecutului. Nu atât valorile prozei noastre ar trebui astăzi revizuite, cât modul de a gândi acest spațiu (ceea ce ar oferi o nouă perspectivă şi asupra criteriilor valorii). Noile programe şi manuale şcolare pentru limba şi literatura română au nevoie – ca lucrări superioare de referință (care să orienteze selecția textelor şi structurarea viziunilor interpretative) – şi de o morfologie a prozei scurte româneşti. Iată o temă de lucru pentru critica şi istoria literară autohtonă de la acest început de secol...

(*Calende*, nr. 1-2-3-4, 2001)

După douăzeci de ani

În urmă cu vreo douăzeci de ani, vorbind despre cărțile colegilor săi de generație, Mircea Nedelciu constata că lentilele ochelarilor cu care e dotată critica noastră sunt de mult depăşite şi reduse la o funcție deformatoare, expresie a unor puncte focale asimetrice ce tulbură claritatea privirii în loc s-o întărească. După douăzeci de ani de la această observație, putem vedea câtă dreptate avea pe atunci tânărul prozator, pentru că situația nu pare să se fi schimbat prea mult.

Critica noastră „de autoritate” merge înainte cu aceleaşi noțiuni şi concepte prăfuite, practicând un discurs bazat în bună măsură pe rezumat, parafrază, analogie şi, de multe ori, considerații exterioare textului ca atare, fără a urmări cu adevărat articulațiile psiho-existențiale ale scrisului autorului avut în vedere, adică acele zone de emergență creatoare aflate în străfundurile valorilor ontologice ale oricărei literaturi.

În critica românească de azi, când nu ai de-a face cu limbajul rebarbativ al unei semiotici structurale de mult apuse, când nu te împotmoleşti într-un discurs oracular, pretențios obsedat de tot soiul de metafizici moderniste ce şi-au pierdut de multă vreme motivația şi sensul, eşti întâmpinat de cronici, eseuri sau articole din care lipsesc

noțiunile elementare ale postmodernității, de parcă, în ciuda metamorfozelor câmpului literar, problema înnoirii limbajului şi a instrumentelor de lucru nu ar privi în niciun fel actul critic. În urmă cu douăzeci de ani Mircea Nedelciu era convins că, pentru a discuta despre noile fenomene din proza şi poezia zilei, e nevoie de... alte cuvinte şi de alte mijloace de investigație, dar, înainte de toate, de schimbarea punctului de vedere asupra funcțiilor literaturii ca atare. Din păcate, acest nou instrumentar analitic şi interpretativ nu există nici acum, viziunea despre literatură a rămas în mare aceeaşi ca şi acum trei-patru decenii şi discuțiile care se poartă seamănă adesea – la nivel intergenerațional mai ales – cu un dialog între surzi.

Explicațiile nu sunt puține. Ele ar putea fi trecute oricând în revistă. Să nu scăpăm din vedere faptul important că în anii ‘80 unii autori au simțit nevoia să înglobeze în textele lor elemente de poetică personală, comentarii privind raportul dintre limbaj şi realitate, considerații asupra actului de a scrie, ceea ce a provocat în rândul criticilor o anume iritare, o stare de perplexitate şi frustrare nici astăzi consumate. La noi, suspiciunea în raport cu poetica postmodernă e mai veche decât pare. Criticii tineri ar trebui să privească această situație cu mai

multă seriozitate, într-o exactă cunoştinţă de cauză, pentru că altfel lucrurile pot fi deformate şi simplificate într-un mod care ar face orice discuţie nu doar inutilă, ci şi improprie.

Achiziţiile postmodernismului românesc se constituie deja într-o istorie a unor noi tipuri de poetică, străine atât de stricta reprezentare realistă (în proză), cât şi de caracterul oracular, ceremonios, metaforizant al discursului (în poezie); aceste achiziţii ar trebui studiate cu mai multă responsabilitate, făcând efortul unei mai bune adecvări la substanţa lor particulară. Toată lumea pare să fie azi de acord că în anii ‘60-’70 Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, A.E. Baconsky sau Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Dumitru Ţepeneag, Radu Mareş promovau noi tipuri de discurs, aflate în răspăr cu literatura zilei, dar ar trebui să avem în vedere şi faptul că aceşti autori se înscriau prin demersurile lor creatoare într-o nouă viziune despre literatură, cu totul diferită de viziunea modernistă şi neomodernistă, devenită în anii ‘80, odată cu noul val al scriitorilor optzecişti, evidentă şi imposibil de ignorat.

Nu vreau să mă opresc aici la istoricul impunerii scriitorilor din anii ‘80 ai secolului trecut pe scena literară românească. Deja s-a scris enorm despre asta şi încă se

mai scrie (acum cu o energie negativistă şi cu izbucniri contestatare demne de alte cauze, ceva mai... actuale). Atunci când nu e vorba de o ignorare voită şi de concentrarea spre modelele literare ale generației lui Nichita Stănescu şi Nicolae Breban, resuscitate nu atât din rațiuni estetice, cât, mai degrabă, de politică literară, subiectul generației '80 şi al postmodernismului românesc pare să fi intrat pe mâna a tot soiul de inşi suficienți şi ranchiunoşi (vezi, nu demult, Alex Ştefănescu în capitolul – publicat în *România literară* – dedicat lui Mircea Nedelciu în viitoarea, desueta, inutila, mult trâmbițata sa istorie a literaturii române), bătrâni şi tineri, profesionişti de mâna a doua sau diletanți, care confundă spiritul analitic cu umorile personale şi incapacitatea de a sesiza noutatea şi schimbarea. „Textualismul" (cu excepția teoriilor de uz propriu ale dlui Marin Mincu – o struțocămilă literară aflată într-o continuă agitație sterilă de identificare în orice gest teoretic a primatului propriilor idei şi de impunere a unor noi scriitori, predispuşi la recunoştință şi adulație, lipsiți unii dintre ei de cea mai elementară cultură literară) e o noțiune atât de prost asimilată (pescuită din aer, de fapt, de majoritatea criticilor noştri – printre ei mulți călinescieni care au uitat că idolul lor e autorul unor solide studii de estetica poeziei şi teorie literară), încât s-a

vulgarizat până la imposibilitatea de a mai opera cu ea. „Postmodernismul” e un alt termen pe care, dincolo de orice evidență, mulți „profesioniști ai lecturii” refuză să-l înțeleagă, fără a propune în loc un concept unificator pentru schimbările petrecute în literatura și arta românească din ultimele trei decenii.

Aş vrea însă să mă opresc în continuare asupra unui fenomen deosebit de interesant și în multe privințe grăitor pentru actuala stare de lucruri. Literatura anilor ‘80 a fost percepută încă de la început ca o literatură de gradul doi, născută din literatura predecesorilor, din cultura autorului, din spiritul său insurgent pus pe demolări și reconstrucții amuzante, semantic sterile, estetic ingenioase, inutile, dacă nu chiar periculoase prin ludicul lor extrem, la nivelul sensurilor mari, paradigmatice. E vorba, firește, de o literatură în care ironia, parodia, spiritul burlesc, amestecul de stiluri, dispariția granițelor dintre genurile literare, efasarea personajului, a subiectului sunt la ele acasă. Toate aceste trăsături identificate cu surle și tobe de critica momentului induc însă și o notă de superficialitate și neimplicare existențială în creație. E adevărat că postmodernismul aduce cu sine o dublă criză, cea a subiectului literar (fabula, scenariul epic) și cea a subiectului ontologic (emițătorul

discursului), dar aceasta nu înseamnă că soluţiile ieşirii din criză sunt numai de natură livrescă, culturală, textuală, „gramaticală”, aşa cum rezultă din felul în care critica noastră a întâmpinat fenomenul. Autorii postmoderni nu sunt numai nişte pastişori sau parodişti, ei nu-şi reduc demersul scriitural doar la acţiuni de deconstrucţie a unor mai vechi tipuri de discurs sau de resemnificare în regimul actualităţii a unor mituri, simboluri şi teme preexistente. În scrierile autorilor români pe care i-am putea astăzi include sub cupola postmodernismului există şi o foarte puternică componentă biografică. Ea e tot timpul prezentă nu doar la scriitorii afirmaţi în anii ‘80, ci şi la Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Constantin Abăluţă, Victor Felea, Radu Petrescu, Tudor Ţopa, George Bălăiţă, Radu Cosaşu, Livius Ciocârlie şi alţii. De multe ori, în cărţile acestor autori componenta biografică nu mai e asimilată literar în aspectele sale exterioare, comune, uşor recognoscibile. Ea nu se mai confundă cu biografia civilă a autorului, ci se poate manifesta doar la nivel psihic şi perceptiv, când nu chiar de-a dreptul corporal. În cazul scriitorilor postmoderni, literatura nu înseamnă doar limbaj, ci şi corp.

Ei bine, asupra acestei dimensiuni somatice, învăluite în propria-i opacitate infralingvistică, dificil de analizat în semnificaţiile ei existenţiale, critica noastră s-a oprit prea puţin. Deşi afirmaţia că un scriitor devine el însuşi atunci când reuşeşte să-şi găsească propria voce şi să se instaleze cu decizie în această diferenţă e rezultatul unei constatări elementare, explorarea acelor zone de existenţă care asigură personalizarea discursului unui autor sau al altuia e o operaţie critică ce încă se lasă aşteptată, cel puţin în literatura noastră. Personal, cred că abia o astfel de cercetare ar fi în măsură să asigure distincţia dintre temele exterioare, asumate la comandă sau pur şi simplu mimetic, şi cele interioare, prin care scriitorul depăşeşte ideea că literatura e simplul rezultat al unei comenzi sociale, dovedind că abia interiorizarea unui subiect, placarea lui pe fondul psiho-senzorial particular al celui care scrie e în măsură să conducă la tensiune, contradicţie, conflict cu ceea ce este dat, într-un cuvânt la scriitură.

Orice perioadă literară, orice moment creator e un conglomerat de scriituri, de viziuni personale care sfârşesc mereu prin a deveni dominante. Câmpul literar e însă întotdeauna inerţial. El are nevoie de familiarizarea cu noile modele, de inserţia lor mimetică în actualitate şi de o

perioadă de stabilizare şi stabilitate a noilor valori. Critica contribuie în mare măsură la asigurarea acestei inerţii, mereu temătoare faţă de acele iniţiative creatoare care aduc cu ele schimbarea şi strică jocurile şi ierarhiile, fapt care o poate face să rămână cu bună ştiinţă surdă şi oarbă în raport cu fenomenele înnoitoare ale concretului literar.

Nu e obligatoriu ca aceste fenomene noi să se constituie într-o direcţie bine conştientizată. Sesizarea unor noi teme ontologice şi literare e o chestiune de intuiţie a celui care scrie. Înnoirile aduse în literatura noastră de scriitorii mai înainte amintiţi, extinse şi aprofundate de optzecişti, sunt extrem de variate şi de o mare mobilitate. Nu e vorba doar de noile retorici de natură metatextuală sau de operaţiile de relativizare a unor subiecte grave şi promovare a unei estetici a faptului mărunt, ci şi de *somatografie*, de încercarea de a transforma corpul într-un teritoriu textual de sine stătător, salvându-l de vechea sa condiţie decorativă din poetica realismului. În cele mai multe cazuri, corpul poate fi o limită a scrisului, dar şi un stimulent al unor noi tipuri de scriitură, eliberând creaţia de continua presiune a socialului şi a retoricilor întemeiate pe verosimilitate. Cred că literatura română e în continuare prea obsedată de social şi politic, de

conținuturile şi semnificațiile mari, cu valoare istorică. E o obsesie pe care o regăsim şi în scrierile unor critici. Există însă şi posibilitatea de a aborda cărțile dincolo de subiectele lor, în pura lor motivație psihică şi existențială, urmărind de unde vine impulsul de a scrie al autorului, ce-l motivează, cât de autentic este el şi cum este acest impuls disciplinat, administrat până la transformarea lui în operă. Dacă tot n-a făcut-o până acum, e poate momentul ca instituția lecturii şi a receptării să-şi permită şi această „nevinovată” gratuitate critică...

(*Observator cultural*, nr. 139, 2002,
publicat cu titlul „Precizări contextuale”,
în cadrul rubricii „Pactul somatografic”[2])

---

[2] Gheorghe Crăciun a renunțat aici la primul paragraf din varianta publicată în *Observator cultural*. Iată cum suna începutul articolului apărut în revistă: „Când, în urmă cu câteva săptămâni, am propus revistei *Observator cultural* ideea acestui serial, sedus probabil de complexitatea subiectului, excitat de neobişnuitul aventurii care ştiam că mă aşteaptă, am scris un text grăbit, criptic pe alocuri, în care prima mea grijă a fost să arăt nodurile de semnificație ale viitorului traseu. Poate că mai mult decât orice doream să fac perceptibilă această sintagmă, *pact somatografic*, pornind de la o mai veche intuiție a lui Mircea Nedelciu, expusă într-un comentariu din urmă cu vreo douăzeci de ani”. (n. ed. C.M.)

Romanul, comerțul şi viteza

Conotația comercială a noțiunii de roman a crescut în ultimii ani. Fascinația față de acest gen dominant şi devorator, de asemenea. Orice carte care a depăşit o sută de pagini, indiferent de structura şi consistența ei, poate fi botezată roman. Ceea ce unii tineri autori nu ezită să facă. Contextul literar îi încurajează. Cititorii nu prea par să agreeze produsele „feliate”. Ne aflăm în plină inflație, ca şi în urmă cu un secol şi jumătate, pe vremea romanului de mistere sau naiv şi sentimental. Ca şi atunci, acum se poartă în primul rând traducerile. N-are importanță că ele „nu fac o literatură” (originală), au măcar meritul că o încurajează şi îi stabilesc nişte azimuturi: teme, subiecte, formule narative, atitudini. Dar şi rețete. Unele de succes. Noii romancieri au devenit un fel de bucătari specialişti în combinarea semipreparatelor de supermarket cu ingrediente de import, plus niscaiva ierburi autohtone. Sunt şi romancieri de calibru care îşi văd în continuare de ale lor, războindu-se cu trecutul, cu propriul stil, cu frustrările acumulate în timp, cu publicul nerecunoscător (Nicolae Breban, Augustin Buzura, Fănuş Neagu), fără a reuşi în vreun fel să-şi sară peste umbră. Cu rare excepții (Cristian Teodorescu, *Îngerul de la benzinărie* sau Alexandru Vlad, *Viața mea în slujba statului*), autorii de

proză scurtă par să fi dispărut cu totul. Nu înțeleg prea bine de ce, probabil că disfuncția aparține ofertei.

Când nu scriu roman, autorii de proză scriu jurnale de călătorie, confesiuni, memorii, egografii. Este adevărat că interesul general pentru nonfictiv a crescut în ultima vreme, în loc să scadă. În prim-plan nu se mai află însă literatura depozițională, ci un fel de scrieri dezvăluitoare, legate de trecutul comunist sau nu, lipsite de inhibiție şi pudibonderie, ca nişte repezi (dar şi meticuloase, depinde!) scene de striptease, în care lucrurilor li se spune pe nume cu un cinism ce nu poate părea decât firesc. Eul a devenit în sfârşit şi în literatura română ceva demn de urât. Nu mai există secrete personale, intimitate, copilărie paradisiacă, dragoste curată. Realitatea exterioară e privită în culori tăioase, contrastante, uneori isterice, fără milă, fără stil, fără sentimentul că există lucruri sfinte ce ar putea fi cruțate. Publicistica se subiectivizează, la fel critica literară care pare să devină tot mai mult o chestiune de gust.

Dar să ne întoarcem la roman, la ultimele evenimente din acest spațiu. Ionuț Chiva debutează cu o narațiune simplă, care depăşeşte cu puțin 80 de pagini şi este luat imediat în brațe de unii critici. Alți tineri semnatari ai unor romane ceva mai groase (Dan Țăranu, Adrian Schiop) n-au

acelaşi noroc. Matematicianul Constantin Virgil Negoiță semnează un roman cu titlu de studiu teoretic (*Logica postmodernului*), redactat deliberat fără semne diacritice. T.O. Bobe transformă în roman o compunere şcolară. Stelian Tănase îşi retipăreşte *Playback* într-o nouă ediție. Revin pe piață cu vechi titluri de succes Ştefan Agopian, Gabriela Adameşteanu şi Simona Popescu (*Tache de catifea*, *Dimineață pierdută* şi *Exuvii*). Poetul Andrei Bodiu debutează ca romancier cu *Bulevardul eroilor*. Dumitru Țepeneag pare mai prolific decât oricând şi se îndepărtează de spațiul onirismului. Criticii şi eseiştii scriu şi ei proză (adică nu întotdeauna romane): Ion Vianu, Mihai Zamfir, Toma Pavel, Matei Călinescu, Florin Manolescu, Alexandru George. E adevărat că unii dintre aceştia recidivează şi nu sunt lipsiți de impact.

Cele mai active şi interesante mi se par însă prozatoarele, indiferent de generație şi palmares, unele debutante: Gabriela Adameşteanu, Nora Iuga, Cecilia Ştefănescu, Alina Nelega, Simona Popescu, Gabriela Melinescu, Sonia Larian, Claudia Golea, Adriana Bittel, Ioana Bradea, Ştefania Mihalache, Adriana Bărbat, Ioana Baetica. Aproape toate scriu roman. Componenta subiectivă a scrisului lor este esențială. Asistăm la o frumoasă ofensivă a corporalului şi a eroticului. Nu lipsesc

şarjele pansexualiste. Cred că putem vorbi despre o nouă subiectivitate feminină. Dezinhibată, agresivă, impudică, exotică, impetuoasă. Autoficțiunea e la ea acasă mai ales în această proză scrisă de femei, care, cu înălțimile şi scăderile ei, ne arată că literatura s-a întors fără farafastâcuri la realitate, eu, autenticitate, curajul de a spune.

Proza tinerilor autori e nu mai puțin racordată la temele zilei, imediate şi agresive. O discuție posibilă ar fi aceea despre profesionalismul scriiturii, profunzimea actelor de explorare şi durabilitatea construcției narative. Repudierea oricărei premeditări a actului de a scrie sare în ochi de peste tot. Proza generației ‘60 nu mai interesează deloc. Proza generației ‘80 e pusă la zid. Tehnica scrisului pare să stârnească dezgustul. Temele sunt un rezultat spontan al derulării discursului. Există o anume plăcere de a coborî în această *dirty reality* a momentului românesc de acum. Mizerabilismul, cochetăria cu pornografia, suspendarea moralei, *je m’en fiche*-ismul, nihilismul, hedonismul larvar, fascinația față de inform, aleatoriul entropic, seducția față de condiția picarescă a existenței, plăcerea gesticulației rap sau hip-hop sunt omnivizibile. În proza feminină nu mai puțin. Nu se poate nega niciun pronunțat mimetism stilistic şi de atitudine în raport cu

unii autori americani de factură beat (Kerouac, Burroughs), dar şi faţă de Salinger, Nabokov, Houellebecq.

Şi ce e rău în asta, ar putea întreba cineva? Iar întrebarea e întemeiată. Lumea de astăzi aduce în prim-plan teme şi experienţe (nu ştiu cât de noi) care se cer consumate. Decantările se vor petrece în timp. Important e acest proces de dezideologizare a prozei româneşti, care aruncă în ridicol orice încercare de a face din roman aceeaşi construcţie din beton armat cu o compoziţie îmbunătăţită. Mesajul nu prea mai interesează, nu se mai cheltuieşte energie pentru a-i da un target de mare greutate. Dezabuzarea poate fi şi ea un mesaj. Prezenţa realului în roman nu mai înseamnă reprezentare. Realismul murdar nu e o nouă formă de realism, ci efectul unei situări deliberate în distorsiune şi marginalitate, indiferent de consecinţe. Prozatorul nu mai interpretează, nu mai are nimic de apărat, nu mai este profitorul unei libertăţi de creaţie instituite de puteri exterioare lui. El se simte bine dacă reuşeşte să se izoleze în micul său autism trepidant şi să acrediteze gustul de viaţă al celor de-o seamă cu el. Vremea schimbării pare să fi venit cu adevărat. Chit că s-ar putea să ne aştepte mari dezamăgiri. Consumismul literar poate deveni cât de curând un mod de a fi. El merge mână în mână cu

televiziunea, internetul, discoteca, supermarketul, localurile Pizza Hut şi cafenelele de benzinărie. Ca să nu mai vorbim de noua religie a marketingului de produs, la care nimeni şi nimic nu pare să reziste, nici măcar valoarea literară. Recent, pe piața literară a apărut un nou prozator, Dan Chişu, promovat cu surle şi trâmbițe. Pe când un roman de Cătălin Botezatu, Dan Negru sau Mihaela Rădulescu?

Personal, această cădere în superficialitățile obscene ale realității şi în capcana mediaticului nici nu mă surprinde, nici nu mă sperie. E normal ca fiecare să încerce, e normal să visezi să faci bani din literatură, e normal să nu ai răbdare, mai ales când eşti tânăr. Simptomatic mi se pare însă faptul că nou-veniții par să lovească la întâmplare în stânga şi-n dreapta în căutarea unui nou tip de scriitură. Până şi ei au înțeles că în literatură lucrurile sunt mai complicate decât par. Căutarea pământului tare de sub picioare e instinctivă şi euforică. Îi lipsesc însă miza, puterea, curajul investițiilor capitale. Spiritul anarhic nu e o garanție de durabilitate a scrisului. Ca şi noii poeți (pe care Marin Mincu se zbate inutil să-i reunească într-o parohie milenaristă), nici noii prozatori nu au conştiința că ar aparține unei „generații de creație”. Până acolo e cale lungă. Condițiile sunt altele

decât în urmă cu două-trei decenii, când solidaritatea şi credința în funcțiile subversive ale scriiturii puteau fi instituite ca valori modelatoare de grup. În acest sens, fracturismul mi se pare un simulacru. Simpla fluturare a steagului iconoclastiei literare nu are cum să declanşeze energiile spiritului novator. Ceea ce lipseşte din mai toate aceste poziționări ofensive e răbdarea de a căuta şi a descoperi. Or, explorările au nevoie de o anume pregătire metodică. Am senzația că romanul de azi, cel scris de tinerii autori, nu-şi găseşte vitezele optime. Şi nici confortul psihic al intrării pe autostradă. Prea multe motoare ambreiate şi turate, dar prea puține angajări în trasee de cursă lungă...

(*Familia*, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 2004)

Diseminarea corporală a ideii

Într-un eseu intitulat „Viața şi ideea despre viață în literatură”, publicat în paginile *Observatorului cultural* (şi conceput ca o replică la o anterioară intervenție a Monicăi Spiridon), Daniel Vighi pune problema felului în care ideea şi comentariul eseistic se poziționează în raport cu spațiul epicului. În literatura noastră, cea scrisă din 1960 încoace, ar exista – potrivit opiniei autorului – două moduri diferite de a trata această relație. Pe de o parte

poate fi detectată o viziune tradițională, ilustrată de Marin Preda, Alexandru Ivasiuc şi Nicolae Breban, pe de alta se poate vorbi de o modalitate cu totul diferită, modernă probabil (autorul eseului nu precizează), prezentă în scrisul lui Radu Petrescu şi Livius Ciocârlie.

În primul caz, reflecția este exterioară epicului ca atare şi conduce de cele mai multe ori la situații artificiale: fluxul narativ e întrerupt pentru a face loc unor comentarii ideatice (privind istoria, destinul, relația victimă-călău etc.) ce au rolul de a „înnobila" statutul autorului şi al personajelor sale. În realitate, aceste comentarii sunt cel mai adesea cu mult peste anvergura intelectuală a actanților antrenați în joc şi ele nu fac altceva decât să dea o falsă impresie despre natura umană, mai ales în cazul romanelor cu activişti şi „eroi" contemporani, a căror excepționalitate e pur şi simplu o proiecție din afară pe un material dat (şi aprioric limitat) a celui care scrie.

Celălalt mod de a trata relația dintre proză şi reflecția culturală presupune două variante diferite de manifestare: epicizarea ideii şi diseminarea ideii. Prin epicizare, ideea devine ea însăşi un fel de personaj, un nucleu generator de fapte narative. În literatura străină, aşa se întâmplă în romane ca *Don Quijote*, *Bouvard şi Pécuchet*, *Moby Dick*, unde ideea dobândeşte concretețea şi carnalitatea vieții.

La noi, o astfel de situație pare să existe în *Pădurea spânzuraților* de Rebreanu. Diseminarea ideii în text (care e altceva decât autoreflexivitatea scriiturii) pune în discuție funcția ei coagulantă, obsesivă, remanentă, ca în proza lui Kafka, Proust, Thomas Mann (*Muntele vrăjit*), Joyce sau Faulkner. În literatura noastră, Daniel Vighi distinge doi exponenți: Radu Petrescu (la care „epicul vieții este amalgamat cu epicul unei existențe reflexiv-culturale care o completează şi îi oferă suport şi motivație") şi Livius Ciocârlie (care propune o perspectivă şi mai radicală, prin care „viața se topeşte aproape indistinct într-un fundal reflexiv în care domină mecanica oarecare a banalității cotidiene").

În sfârşit, în ultima parte a eseului său, autorul timişorean aduce în discuție – pe urmele unei expoziții din urmă cu mai mulți ani de la Centrul Pompidou din Paris (*Fémininmasculin. Le sexe de l'art*) – posibilitatea de a asocia arta, concretă şi senzorială în esența ei, cu feminitatea, iar reflecția culturală (abstractă şi supusă determinismului cenzurativ-reductiv) cu masculinitatea. Ar fi vorba de o polarizare erotică tensionată, detectabilă şi în câmp religios, în *Vechiul* şi *Noul Testament* sau în ideologia protestantă. Această polarizare ar putea conduce, prin schimbarea convenției de lectură – citind un

tratat hermeneutic ca pe un roman şi invers – la o feminizare a metatextului şi la o masculinizare a textului. În fiecare dintre cele două demersuri ar exista un mare avantaj: istoricul şi filosoful ar scăpa de limbajul de lemn, iar scriitorul ar fi scutit de acel „proletcultism latent” care îl face să creadă că talentul şi „intensitatea” trăirii pot ține loc de cultură.

Dincolo de aceste foarte interesante idei ale eseistului Daniel Vighi, nu trebuie însă să-l scăpăm din vedere pe prozator. Distincțiile şi comentariile sale rezumate mai sus nu pot fi inocente şi lipsite de o componentă *pro domo*. Prozatorul Daniel Vighi îşi găseşte şi el un loc în acest sistem, fiind fără doar şi poate (mai ales prin ultimele sale cărți, *Apocalipsa 9* şi *Insula de vară*) un adept al diseminării ideii în pasta epică. De altfel, aceasta şi este modalitatea asupra căreia atenția sa se concentrează cu precădere în eseul amintit. Păcat doar de zgârcenia exemplelor, pentru că, după părerea mea, în categoria în discuție se înscriu o mulțime de alte nume, unele dintre ele examinate deja – cu toate că dintr-o altă perspectivă – în această rubrică[3]: Simona Popescu, Mircea Horia

---

[3] Este vorba despre rubrica „Pactul somatografic”, susținută de Gheorghe Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002 – 4 februarie 2003, în cadrul căreia au apărut douăsprezece episoade, inclusiv textul de față. Interesant de remarcat

Simionescu, Radu Cosaşu, Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu, Tudor Ţopa, Vasile Andru, Norman Manea şi alţii. Sigur că în „Pactul somatografic” examenul meu a fost şi este orientat de cu totul alte scopuri – explicate până acum în două-trei intervenţii teoretice –, dar coincidenţa deloc întâmplătoare dintre acţiunea de căutare-definire a corporalităţii şi diseminarea ideii în text mi se pare demnă de toată atenţia.

Cred că ne aflăm în faţa unui fapt simptomatic, care subînţelege un mod nou (deşi nu exclusiv actual) de a gândi şi practica literatura. Chestiunea determinării unei alte transcendenţe – opusă celei tradiţionale – a actului de a scrie e şi ea prezentă aici. De aceea mă simt obligat să fac constatarea că, deşi observaţiile lui Daniel Vighi sunt inteligente, corecte şi nuanţate, le lipseşte finalizarea, interpretarea teleologică. Să admitem că lucrurile ar sta chiar aşa, ca în clasificarea de care am luat cunoştinţă, dar ce îndreptăţeşte o astfel de configurare, ce o explică?

---

că, în sumarul acestui volum, autorul nu o mai include printre textele reunite sub titulatura rubricii din revistă. În „Lista de lucrări” alcătuită în 2006, autorul a trecut acest text în categoria studiilor şi articolelor de „teorie literară” publicate în periodice, şi *nu* în seria articolelor apărute în rubrica din *Observator cultural*. De altfel, precizarea din finalul textului, cu privire la data şi locul apariţiei, nu conţine nicio referire la „Pactul somatografic”, deşi în interiorul textului referirile sunt explicite. (n. ed. C.M.)

Răspunsurile sunt probabil numeroase şi condiționate de perspectiva de analiză aleasă. În ce mă priveşte, voi încerca în continuare să propun un punct de vedere care, pe lângă raportul idee-discurs, să integreze şi problema corpului şi a corporalității, a datelor somatografice ale epicului.

O constatare importantă e aceea că prozatorii din prima categorie, cei care promovează ideea ca pe un element exterior textului, sunt obsedați în demersurile lor de suprastructurile sociale, culturale şi politice ale lumii exterioare. Scopul lor e acela de a pune în ecuație forțe umane care să sugereze în final o metafizică a puterii, fie în sens politic, fie în sens moral şi antropologic. Dată fiind această miză, e aproape normal ca textul epic să devină un construct ideologizat, organizat pe etaje, care să nu contravină prea mult acelui principiu al verosimilității menit să garanteze iluzia de realitate. Cadrul fizic al acțiunii e astfel asigurat de descrieri de locuri, locuințe, vestimentații, fizionomii lipsite de o semnificație în sine, de multe ori nici măcar subsumate unui principiu simbolic. Ele aparțin unui rețetar de elemente din sfera concretului vieții, tot aşa cum sentimentele, senzațiile, percepțiile, stările personajelor fac parte dintr-o listă de ingrediente ce au rolul să dea formă unei anumite emblematici a

umanului. Nici dialogurile nu au o valoare sau o „frumusețe” în sine. Ele nu exprimă viața în monotonia şi arbitrarietatea ei, ci doar marchează traseul, cu noi aparențe de concretețe, prin care se desfăşoară ideile, reflecțiile exterioare ale autorului preocupat, cum am spus deja, de devoalarea mecanismelor lumii sociale şi a raporturilor de putere. Noțiunea de construct e cât se poate de potrivită pentru această manieră de tratare a epicului, acesta fiind şi motivul pentru care nu putem vorbi în cazul cărților din această categorie despre o scriitură, despre o asumare intimă a scrisului cu toate elementele sale psiho-ontologice fundamentale.

Trecând acum la autorii pentru care ideea e importantă numai în măsura în care ea se topeşte în text şi face corp comun cu acesta, vom descoperi repede că lucrurile sunt mai complicate decât în reducția operată de Daniel Vighi. Părerea mea e că un autor din această categorie se caracterizează în primul rând nu prin transformarea ideii exterioare în materie epică interiorizată textului, ci prin scopul diferit al demersului său. De aici derivă totul, din căutarea unei alte transcendențe textuale decât aceea a prozei realiste. Problema esențială care se pune aici e motivația ontologică a scrisului. Ca să rămân doar la autorii români considerați de Daniel Vighi ilustrativi

pentru acest demers, trebuie spus că ar fi prea puțin să luăm în considerare doar capacitatea lor de „a trăi ideile” (amestecul de epic şi reflecție culturală) relevată de jurnale. Romanele lui Radu Petrescu şi Livius Ciocârlie (acordând acest statut, chiar dacă discutabil, volumelor *Un Burgtheater provincial* şi *Clopotul scufundat*) sunt exemplare pentru modul în care un autor ştie să-şi urmeze propria voce şi să-şi definească pas cu pas identitatea în acelaşi timp cu desfăşurarea unei materii epice obiective supuse unei permanente, nu întotdeauna şi evidente, reflecții. Sigur că un astfel de demers nu e posibil decât în cazul scriitorilor trecuți printr-o imensă baie de cultură, însă nu de aici vine puterea de seducție a scriiturii lor. Pe ei nu-i obsedează realul, ci fantasmatica ideilor, proiecția lor culturală. Ei caută o metafizică interioară textului, a lumii textului mai exact, lipsită de scopuri ilustrative, în acord cu propria lor natură de creatori. Situați la antipozii valorilor ontologice, cei doi autori se înscriu într-o rețea de coincidențe ale contrariilor. Radu Petrescu urmăreşte să exprime prin unele personaje ale sale „omul cosmic” sau „omul divin”, în timp ce Livius Ciocârlie desfide consistența lumii materiale în favoarea deriziunii, a „vidului” şi a morții. Literatura acestor prozatori nu are nevoie de rețete şi ingrediente epice, pentru că nu crearea

aparențelor vieții prin text reține interesul scrisului lor. Concretețea, pregnanța, carnalitatea materialului narativ sunt date ale existenței privite implacabil din interiorul demersului scriitural, fără efortul de a provoca iluzii realiste. Aici se află garanția de autenticitate a acestei literaturi în care ideile se nasc din materia narativ-descriptivă, şi nu se topesc în ea ca nişte elemente venite din exterior.

Mergând acum şi mai departe cu observațiile mele, aş spune că, de fapt, pentru această categorie de autori care refuză constructul realist, ideile sunt expresia ineluctabilă a corporalității. Pactul somatografic este un pact al căutării de sine, care presupune, de la un autor la altul, grade diferite de sublimare a materiei în spirit. Or, nimic nu există în spirit fără să se fi aflat mai înainte în simțuri. Acest prim stadiu de luare în posesie a sinelui şi a lumii e obligatoriu. Senzația condiționează estetica, fapt ce se poate demonstra inclusiv etimologic. Unii autori văd în corporal perisabilitatea şi fac totul pentru a o depăşi, nu înainte totuşi de a-i străbate formele şi stratificările. Alții acordă corpului dreptul la o metafizică întemeiată pe bucurie şi plăcere, iar asta li se pare de ajuns. Sunt autori pentru care limbajul şi corporalitatea sunt spații incompatibile şi care, prin scrisul lor reflexiv, explorează

tocmai aceste forme de excludere. În alte cazuri somaticul devine o sursă inepuizabilă de energie verbală, chiar dacă autorul nu urmăreşte în scrisul său fantasma corpului. Dacă multe romane construite potrivit poeticii realiste par nişte mecanisme greoaie care macină în gol, proza rezultată din urmărirea unor fantasme ale scriiturii e mai plină de viață pentru că e imprevizibilă. Nu ştiu dacă mai e nevoie să fac precizarea că aceste fantasme, conturate deopotrivă prin epic şi prin idee, pot aparține în egală măsură textului şi vieții.

Cred că în acest sens caracterizarea pe care Daniel Vighi o face scrierilor lui Livius Ciocârlie poate fi extinsă asupra tuturor prozatorilor din categoria pe care el o reprezintă. Există într-adevăr – ca o trăsătură a lumii moderne şi postmoderne deopotrivă – şi acest nou tip de prozator care „te invită la un soi de arheologie a căutării omului şi umanității sale şi nu-ți oferă, voit, decât perspective, idei, reflecții care îl apără de viață, tot aşa cum drogul îl apără pe cel care îl prizează de orice altceva decât propria sa fascinație autoîntreținută în insuficiența ei iluzorie”...

Ce ar mai fi de adăugat? Nostalgia constructului realist resimțită astăzi de mulți cititori şi chiar şi de unii critici (într-o carte recentă Eugen Negrici, de pildă, consideră că

prozatorii generației ‘80 se fac vinovați, prin modul lor de a scrie, de stoparea procesului de dezvoltare firească a literaturii române, care numără astfel prea puține realizări canonice) e o expresie a inaderenței la dramatismul discret, şi astfel cu atât mai autentic, al scriiturii care refuză adevărul exterior pentru a-şi afirma propria fantasmă subiectivă. Proza care diseminează ideea în pasta epică e o invitație la disconfort, pentru că adevărurile ei zdruncină prejudecăți, produc nelinişte şi derută, destabilizează obişnuințe, inclusiv intelectuale şi estetice, şi obligă în nu puține cazuri la o schimbare a sistemelor de lectură, indiferent dacă în jocul lecturii se află viața sau textul.

(*Observator cultural*, nr. 152, 2003)

Ofensiva scriiturii feminine

Din nou despre relația dintre eros şi literatură. Faptul că problema e pusă în discuție acum, în 2004, după consumarea unui an literar cu o ofertă narativă deosebit de bogată, mi se pare cum nu se poate mai potrivit. Inițiativa revistei *Dilema* nu reprezintă însă o premieră. Astfel de discuții au mai avut loc în ultimii cinci-şase ani şi ele n-au făcut decât să exprime o stare de fapt: în literatura noastră tema erotică revine în forță, în forme

simptomatice, spectaculoase, mai mult decât atractive, nu o dată provocatoare. Această revenire marchează o metamorfoză a mentalului nostru sociomoral, este semnul unei dezinhibiții generalizate în raport cu unele teme fierbinți ale vieții private şi, implicit, ale literaturii.

Indiferent de autor, în proza de astăzi erosul a încetat să mai fie o entitate în stare pură. După decenii întregi de cenzură şi autocenzură, tema şi-a dezvăluit brusc şi la noi toată rețeaua de implicații, condiționări, resorturi subterane, prelungiri rizomatice. Prinsă într-o bogată plasă de virtualități cu deschideri spre erotism, sex, pornografie, tema şi-a pierdut idealitatea şi, în mod paradoxal, s-a umanizat. E, cu alte cuvinte, mai aproape de omul real şi de presupusa lui autenticitate cotidiană. Nimeni nu mai poate scrie astăzi despre iubire prefăcându-se că n-a auzit de sex-shopuri, banalizatele deja linii erotice, pornografia în direct pe internet, tehnicile tantrice ale amorului fizic etc. În acelaşi timp, niciun scriitor adevărat nu poate scrie doar despre aceste lucruri decât cu riscul de a rămâne un prizonier al literaturii comerciale şi periferice. Constatând „umanizarea” temei, am avut însă în vedere şi faptul că ea începe să ni se impună cu toată densitatea ei problematică, pe orizontala unor subiecte şi motive dintre cele mai diverse,

echipotente, egale ierarhic, trecând peste vechi tabuuri, complexe morale şi chiar şi peste o reală insuficienţă şi elementaritate a limbajului narativ de gen.

Cred că acesta e punctul în care proza românească a ultimilor ani – şi cu precădere cărţile de proză ale lui 2004 – suscită observaţii deosebit de interesante. Cea mai la îndemână e aceea că, de o vreme încoace, erosul încetează să mai fie o temă tratată falocratic şi preponderent din perspectivă masculină. Lumea autorilor s-a diversificat spectaculos prin apariţia unor prozatoare tinere (Cecilia Ştefănescu, Alina Nelega, Ioana Bradea, Felicia Mihali, Ioana Baetica, Ştefania Mihalache, Claudia Golea, Adriana Bărbat, Veronica A. Cara, Ina Crudu) şi mai puţin tinere (unele dintre acestea fiind la origine poete, ca Nora Iuga, Simona Popescu, Gabriela Melinescu şi, de ce nu, Herta Müller, a cărei substanţă narativă e românească, în ciuda limbii în care scrie) care, prin problematica şi mărcile stilistice ale scrisului lor, ne obligă să avem în vedere şi o paradigmă a scriiturii feminine.

Ce se întâmplă de fapt? Părerea mea e că această ofensivă a femininului (atât ca semnătură de autor, cât şi ca preocupare tematică) e nu doar firească şi de dorit, ci şi salutară. Ea oferă şansa unei redimensionări a spaţiului epic autohton, prin aportul unui tip de sensibilitate multă

vreme ocultat de tradiționalul caracter discriminatoriu al relațiilor dintre sexe. Încercarea de a suspenda raportul de prevalență al masculinului asupra femininului a mai existat la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale (Ticu Archip, Anişoara Odeanu, Lucia Demetrius ş.a.), dar atunci în forme timide, ezitante, cenzurate de pudoare. Acum se întâmplă altceva. Adevărata temă nu mai e feminitatea şi iubirea ca problemă psiho-morală, ci erosul feminin privit în formele sale intime, dezidealizate, concrete, impudice, câteodată scandaloase. N-aş lega în niciun fel această nouă stare de lucruri de ideologiile feministe astăzi la modă. Lucrurile stau taman pe dos. Prozatoarele par preocupate de ieşirea din ideologie în mai mare măsură decât bărbații. Țin minte, de pildă, că, încă în vechiul regim comunist, într-o memorabilă intervenție teoretică, Maria-Luiza Cristescu acuza romanul românesc de o intolerabilă ideologizare a materiei epice. Faptul că această deosebit de interesantă prozatoare, dispărută dintre noi mult prea devreme, avea dreptate se poate vedea astăzi fără nicio dificultate. Tocmai aceste construcții impunătoare, uniforme, placide, de o consistență monolitică, bazate pe mecanisme conceptuale, politice sau nu, nu mai interesează astăzi pe nimeni.

Ce interesează atunci? Aş spune că intermitentul, aleatoriul, absența formelor preconstituite, ceea ce este spontan şi neierarhizat, tot ceea ce contrazice ideea de sistem. Tendința cvasigenerală a scriiturii feminine autohtone pare a fi aceea a regăsirii unor spații informale ale sensibilității aduse anterior la lumină de suprarealismul şi existențialismul european, dar şi de unii autenticişti români ca Max Blecher, Constantin Fântâneru şi Gib Mihăescu sau de explorările Hortensiei Papadat-Bengescu în zona patologicului şi a somaticului. Sigur că nu e nevoie ca aceste repere să fie şi conştientizate. E vorba aici de nişte tropisme reiterate mai degrabă la modul inocent. Apoi e de observat şi că tendința evidențiată mai sus se înscrie între nişte coordonate specifice. Erosul devine o cheie interpretativă nu doar a actelor umane în general, ci şi a genului anatomo-fiziologic, a diferențelor sexuale şi afective, a modurilor diferite de exercitare a funcțiilor intelectului. Acum mai mult decât oricând femeile vor să se cunoască şi, în acelaşi timp, să testeze în ce măsură gnoseologicul însuşi poartă amprente masculine sau feminine.

Vreau să precizez imediat că observațiile mele nu iau deloc în considerație valoarea estetică a cărților la care mă gândesc pentru a face aceste generalizări. Mă interesează

fenomenul în sine, şi asta cu atât mai mult cu cât dezbaterea noastră publică nu i-a acordat până acum atenția cuvenită. Nu cred că avem dreptul să privim dezinhibițiile prezente la tot pasul în proza noastră feminină nici cu condescendență, nici cu iritare. Această lume cu susul în jos e tocmai lumea postmodernă în care trăim. De aceea, şi o prea mare exigență estetică în raport cu volumele unor autoare ca Ioana Bradea, Claudia Golea, Adriana Bărbat, Ioana Baetica ar putea fi suspectată de fariseism machist. Şi asta cu atât mai mult cu cât este evident că autoarele nu încearcă deloc să-i copieze pe autori, ci că ele pun pe tapet propria lor problematică a ființei profunde, cu toate convulsiile, frustrările, fantasmele şi aspirațiile ei.

Încă două-trei observații mi se par în continuare necesare. Marca subiectivă este un element esențial al scrisului tinerelor autoare. Cărțile lor sunt mai aproape de jurnal şi autoficțiune decât de ficțiune. Neîncrederea în poezie ca spațiu propriu exprimării sensibilului nu e substituită de încrederea în imaginar, ci de voința explorării eului fizic. Această nouă orientare e în măsură să explice impetuozitatea, nonşalanța, agresivitatea stilistică a unor cărți ca *Fişă de înregistrare*, *Băgău*, *Talk-show*, *Vară în Siam*. Pe de altă parte, scriitura feminină

promovează şi o poetică a corporalului şi a vârstelor mult mai discretă şi mai asumată individual decât aceea din cărțile bărbaților. Cu puține excepții (printre care Ştefan Agopian, Alexandru Vlad şi Mircea Cărtărescu), aici eul carnal apare în forme mai degrabă exterioare, triumfaliste sau resemnate, conotate, după caz, de principiul forței sau al precarității fizice, cu slabă acoperire senzitivă şi cerebralizate în exces. S-a spus deja că postmodernismul se constituie într-un model cultural de tip feminin, şi aceasta pentru că el e descentrat, relativizant, plurigeneric, matern ca atitudine (inclusiv prin patosul său recuperator), favorabil afirmării entităților minoritare, de orice natură ar fi acestea. Prin urmare, postmodernismul e nonmasculin şi nonraționalist. Încercând să găsească un termen care să marcheze ieşirea de sub autarhia intelectului, Linda Hutcheon propunea conceptul de „dedoxificare”. Complementar, ar trebui să vorbim şi despre procesul invers, de „resomatizare” a discursului literar. Din acest punct de vedere, scriitoarele sunt în avangardă prin cărțile semnate de Simona Popescu (*Exuvii*), Nora Iuga (*Sexagenara şi tânărul*, *Lebăda cu două intrări*), Cecilia Ştefănescu (*Legături bolnăvicioase*), Alina Nelega (*ultim@vrăjitoare*) ş.a. Interesul pentru aspectele somatice ale scrisului se face însă simțit în proza

românească încă de la Sonia Larian, în urmă cu mai bine de două decenii, prin *Bietele corpuri*, carte „recuperată” de curând printr-o a doua ediție. N-ar trebui să scăpăm din vedere niciun anume tip de eseistică feminină, de o adâncă senzitivitate, cu deschideri spre proză, în cazul unor autoare ca Diana Adamek, Irina Petraş, Magda Cârneci sau Aurelia Mocanu.

În sfârşit, ar mai fi poate de spus că scriitura feminină şi tema erotică par să se constituie deja în nişte garanții că literatura se întoarce la ontologic şi existențial, încercând să surmonteze falia care separă spațiul public de spațiul privat şi punând în contact persoana cu ființa. Ideologicul însuşi poate fi atacat printr-o scriitură dezideologizată, poziționată pe componenta sensibilă. La acest nivel, exemplele româneşti sunt foarte puține. Cred însă că o autoare redutabilă, de la care toată proza românească marcată de culpa comunismului are multe de învățat, e Herta Müller. N-am citit decât un fragment publicat în *Lettre internationale* din *Regele se-nclină şi ucide*, ultimul ei volum tradus în româneşte, dar şi acesta mi-a fost de ajuns pentru a înțelege încă o dată că în proză, ca şi în viață, totul trece prin trup. Simțurile sunt mai creditabile decât sensurile (prin definiție prestabilite), morala corpului e mult mai aproape de adevăr decât morala minții,

persoana socială e doar un reflex extern desprins din persoana intimă, iată ce ne învață proza acestei autoare plecate definitiv din România, dar purtând ca pe o povară insurmontabilă în sângele propriului scris toate trăsăturile maligne şi benigne ale acestui spațiu. Ceva din acest mod de a gândi am întâlnit în romanul de debut al Ştefaniei Mihalache, *Est-falia*, care încearcă să exploreze, chiar dacă doar în forma unor prime tatonări, relația dintre eros, originea etnică şi apartenența cultural-geografică. Erosul, sexul şi exotismul sunt puse în ecuație de cărțile Claudiei Golea.

Nu vreau însă să intru în amănunte şi nu cred că am deocamdată ceva serios de spus despre prezența pornografiei în literatura română de azi. Nici nu e cazul, după modesta-mi părere. Literaturii noastre îi lipseşte o tradiție a literaturii erotice, dovadă fie şi numai precauția idealizantă cu care e tratat de-a lungul timpului erosul cu perdea. Cât despre cel fără perdea, aici ne aflăm abia în stadiul deprinderii primelor litere ale alfabetului. N-am niciun motiv să pledez pentru o astfel de orientare, mai ales că eu însumi sunt un prozator destul de pudic şi exigent cu limitele erosului. Nu pot însă să-mi rețin constatarea că o literatură indiferentă la sexualitate şi

erotism n-are cum să iasă din provincialism şi sărăcie epică. Să fim, prin urmare, optimişti!

(*Dilema*, 2005)

De ce nu avem romancieri?[4]

1. Dacă mergem la rădăcina lucrurilor, explicațiile sunt destul de simple: tradiția romanescă a literaturii noastre e

---

[4] Răspuns la ancheta revistei *Paradigma*:

1. Avem câteva romane excepționale, dar, în afară de Camil, Rebreanu şi Hortensia, nu sunt mulți romancierii cu o conştiință romanescă bine articulată. Cum se explică acest empirism structural?
2. De ce, cu rare excepții, nu se sincronizează şi romancierii noştri cu mentalitatea culturală şi estetică a backgroundului căruia îi aparțin? Călinescu spunea că nu putem fi proustieni autentici fiindcă n-am avut timp să ne rafinăm simțurile. S-a vorbit totuşi de un proustianism în romanul românesc. Cine îl reprezintă realmente şi de ce?
3. Mimesisul e încă preponderent în formula scripturală a contemporanilor. Care sunt romancierii actuali care au renunțat la retorica mimesisului?
4. Există o autenticitate a trăirii şi alta a scriiturii în romanul cel mai recent al tinerilor? Prin ce s-ar caracteriza acestea? Ce înseamnă minimalismul în romanul tinerilor? Cine sunt cei care recurg la o asemenea manieră?
5. Ce viitor are romanul românesc actual? Enumerați în ordine axiologică pe primii zece romancieri actuali.

şi fragilă, şi de dată destul de recentă (primul roman românesc dus la capăt, *Elvira sau amorul făr' de sfârşit*, avându-l drept presupus autor pe D. Bolintineanu şi numărând 86 de pagini, a fost publicat în 1845); universul autohton de viață e lipsit de complexitate, consistență, stabilitate şi rafinament, aşa încât el conține un material epic potrivit mai degrabă pentru schițe, nuvele, povestiri, amintiri etc.; în general vorbind, romancierul român, când nu e un liric ratat, e un povestitor popular deghizat care iubeşte înainte de toate întâmplarea şi peripeția; cu rare excepții, voința şi consecvența construcției solide nu se numără printre calitățile de prim rang ale scriitorului român în niciun plan. Dincolo de toate acestea, la o privire din avion, se poate vedea că scriitorul epic al plaiurilor mioritice copiază fără prea mari inhibiții de la alții, nu are mari ambiții creatoare, e lipsit de curajul inovației, e sedus de realismul pedestru şi se cantonează cu voluptate în provincialism, culoare dialectală, teme sociale elementare, cu alte cuvinte, într-un autohtonism minor, lipsit de orizont.

Există câteva puncte tematice de atracție şi inspirație care arată de ce romanul românesc a stat atâta vreme pe loc: natura, fabulosul folcloric, lumea țărănească. Dar poate că nu aceste teme şi spații sunt vinovate pentru

lipsa de anvergură existenţială a romanului nostru, cât viziunea edulcorată, pitorească, paseistă, imanentistă aruncată asupra lor. O altă constatare e aceea că romancierul român face în general alergie la spaţiul urban şi la elementul livresc al inspiraţiei. Psihologia îl atrage doar în măsura în care e legată de pasiunea sau suferinţa erotică, abisalul îl sperie, problematizarea (acea „dramă existenţială” a individului despre care vorbea undeva Mircea Eliade) îl inhibă sau îl aruncă în inutil verbiaj, ludicul îl împinge la parodie ieftină şi la satiră de circumstanţă. Majoritatea romancierilor noştri pozează în naturi genuine, responsabile, cu pretenţii fondatoare, animate de patos etic şi spirit justiţiar, de unde tezismele de rigoare, începând chiar cu *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon. La noi, romanul e o chestie sumbră, gravă, în care ironia, pastişa, umorul, relativismul, schimbarea registrelor discursului nu şi-au găsit încă locul major. Univocitatea derulării epice şi monotonia tonalităţii stilistice din romanele autohtone au şi astfel de cauze.

Dar nu avem prea mulţi romancieri adevăraţi şi pentru că prozatorul român scrie mult, lung şi cu prea multă sfătoşenie didactică, făcând din cititor un partener leneş, deloc dispus să-şi consume spiritul cu construcţii epice complexe, stricătoare de habitudini şi prejudecăţi. Cel mai

grav lucru dintre toate e însă, după părerea mea, acela că la noi reflecția teoretică a celui care scrie asupra propriei sale opere e socotită suspectă, superfluă, pernicioasă pentru talent. În aceste condiții, cum să mai putem vorbi despre „o conştiință romanescă bine articulată”? Romancierul român scrie mai mult pentru a se afla în treabă şi a-şi găsi un loc la grămadă în istoria literaturii, şi nu pentru că ar avea o idee proprie despre exigențele estetice şi limitele gnoseologice ale romanescului. Aşa se explică faptul că în perioada interbelică s-au publicat sute de romane, dar au rămas doar opt-nouă romancieri adevărați. La numele amintite în întrebarea dumneavoastră, personal, i-aş mai adăuga pe Mircea Eliade, G. Călinescu, Gib I. Mihăescu, Anton Holban, Max Blecher, Mihail Sebastian, Felix Aderca, Mihail Sadoveanu (deşi în cazul unui autor epopeic şi ruralist cum este el lucrurile sunt ceva mai complicate). Doar primii doi dintre cei enumerați îşi găsesc locul lângă Rebreanu, Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu. Ceilalți, chiar şi în ciuda culturii lor (Holban, Sebastian), sunt nişte empirici şi nişte intuitivi. Călinescu e demonstrativ şi caricatural, iar Mircea Eliade prea filosof, deci nici ei nu ies prea bine la socoteală. De fapt, singurul care a înțeles că romanescul e o categorie estetică aparte (o sinteză

textuală dinamică şi impură, mondofagă şi aflată într-o continuă metamorfoză) şi a contribuit decisiv la configurarea ei modernă e Camil Petrescu – cum se ştie, şi autorul celui mai bun studiu de până acum cu privire la „filosofia internă” a romanului. Rebreanu a adus romanului nostru tot ceea ce n-au fost în stare să-i dea prozatorii celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: temele şi tehnicile realiste de rigoare, şi aceasta la un nivel de maximă performanță artistică şi de angajare morală. Cât despre autoarea *Concertului din muzică de Bach*, ea e produsul unui rar instinct al creației, dovedind o putere de cuprindere a umanului care dă şi astăzi fiori şi fiind înzestrată cu un curaj al expresiei narative şi al explorării psiho-somatice în continuare fără egal. Este evident că Mircea Eliade a fost şi el animat de o ambiție creatoare pe măsura acestora trei, fără însă a avea talentul lor şi nici capacitatea lor de a depăşi cenzura raționalității în actul efectiv de creație. La o privire atentă, se vede că el este un romancier făcut după propriile-i rețete, oricât de bine ascunse ar fi acestea.

2. Proustianismul e o noțiune mult mai complexă decât accepția cu care circulă ea în spațiul românesc. Nu cred că trebuie să înțelegem prin proustianism doar acel tip de

discurs declanşat de activarea memoriei intime prin gustul mai mult sau mai puțin exotic al unei prăjituri. Proustianismul reprezintă formula unei lumi cu nenumărate nuclee problematice, țesute într-o enormă tapiserie anamnetică, e un tip de discurs polimorf, intensiv şi extensiv totodată, de factură simfonică, şi nu doar un stil, un mod de a surprinde senzația imediată sau o formă de gândire afectivă. În sensul acesta, până şi observația lui Călinescu e parțială şi nu întru totul adevărată. Să nu uităm că în literatura franceză rafinamentul simțurilor l-a produs nu doar pe Proust, ci şi pe Huysmans. Constat însă că întrebarea dumneavoastră e şi uşor insidioasă. Probabil că, în realitate, proustienii noştri ar trebui percepuți ca nişte epigoni sau simulanți. Nu sunt de acord cu o astfel de idee. Nu cred că mentalitatea culturală a unor romancieri ca Holban, Blecher, Fântâneru, Sebastian e străină de mediul lor de existență şi de formula propriei lor sensibilități. Ei sunt cu toții nişte prozatori ai urbanului, ai erosului problematic şi ai memoriei filtrate prin infernul intelectului. Sunt obsedați de aspectele psihologice ale vieții şi de epifaniile stărilor interioare. Nu formează o colonie franceză, cum s-ar putea crede. Nu au, fireşte, anvergura lui Proust, dar sunt autentici şi creditabili. Ceea ce nu s-ar putea spune despre adevărații

imitatori de modele, ca Ion Biberi, un joycean confuz, artificios până la ridicol. Trebuie în acelaşi timp să recunoaştem că proustianismul şi gidismul, ca repere externe, au fost fenomene deosebit de importante pentru mersul înainte al romanului nostru de la Primul Război Mondial încoace. Romanul psihologic românesc e o realitate incontestabilă, deloc minoră, care ține în echilibru şi astăzi raportul de forțe din epica autohtonă, pândită tot timpul de pericolul alunecării într-un specific național prost înțeles. Bine ar fi fost ca pe lângă aceste modele franțuzeşti să fi avut în perioada interbelică şi nişte modele germane (Musil, Kafka) sau chiar ruseşti (Bulgakov), care să susțină în şi mai mare măsură curajul evadării romancierilor noştri de pe aliniamentele realismului *terre-à-terre* pe culoarele cursei spre absurd, parabolic, grotesc, fantastic cotidian şi experimentare a tehnicilor antireprezentării narative. N-a fost să fie, şi atunci trebuie încă o dată să ne gândim ce enormă importanță au avut pentru literatura noastră, atât de tributară neaoşismului şi mentalității poporaniste, cele două romane ale lui Camil Petrescu: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust*. Dar Camil Petrescu nu este cu siguranță un proustian. Pentru el, modelul Proust a fost doar un pretext, inclusiv teoretic.

Teoria sa despre autenticitate are prea puține conotații franțuzești. Pare mai degrabă un produs pe placul scriitorilor şi cititorilor americani.

3. Într-adevăr, reprezentarea de factură realistă e o boală cronicizată deja a romanului românesc. Cred că ea se explică şi prin deficitul de adevăr ficțional al lumii româneşti moderne (cea de la 1830 încoace), trecute peste noapte, cu totul pe nepregătite, de la imaginarul *hard* al culturii orale la discursul *soft* al culturii de bibliotecă. Or, faptul acesta trebuia compensat printr-o ofertă pe măsură, centrată pe iluzia de realitate. Început acum aproape două secole, procesul de modernizare şi europenizare a societății româneşti continuă, după cum vedem, şi astăzi. În aceste condiții, intelectualul indigen rămâne acelaşi etern om bun la toate, iar romancierul îşi asumă obligații de istoric, antropolog şi sociolog, asta probabil şi datorită precarității în care se zbat în continuare aceste discipline. Dar e şi un anume orgoliu în acceptarea acestui statut. A te ocupa cu adevărul şi a avea ambiția de a-l dezvălui pare o ocupație mai serioasă decât a urmări jocurile adevărului, retoricile punerii lui în pagină. Convenția realistă, mimetică dă senzația de putere sporită, îi conferă celui care o practică o anume greutate socială, ba chiar politică.

În acest sens, de câte ori se va face o comparaţie între Marin Preda şi Augustin Buzura, pe de o parte, şi Radu Petrescu şi Mircea Horia Simionescu, pe de alta, primii doi vor avea de câştigat în faţa criticilor şi cititorilor prin presupusa seriozitate sporită a demersului lor. Renunţarea la mimesis e un fenomen privit cu destule rezerve. Romancierii Şcolii de la Târgovişte sunt şi astăzi acceptaţi cu jumătate de gură. Ce să mai spunem atunci de cei care i-au continuat în spirit şi în viziune, de romancierii optzecişti? Sunt unii critici care-i consideră nişte scriitori periculoşi, stricători de bune tradiţii narative. Alţii, şi mai conservatori, le neagă orice merit, pentru că, în viziunea lor, tot ceea ce scapă mimesisului scapă şi înţelegerii. Una peste alta, trebuie să recunoaştem că romanul de factură corintică (în denumirea lui Nicolae Manolescu) nu se bucură de prea mare trecere. Cu toate acestea, într-un clasament al romanului românesc propus în urmă cu mai mulţi ani de revista *Observator cultural*, pe primul loc s-a situat *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale, iar *Orbitor* de Mircea Cărtărescu a beneficiat de o receptare superelogioasă. Mi-e greu să înţeleg ce se întâmplă. La mijloc sunt probabil o mică schizofrenie şi cât se poate de mult snobism critic.

Dacă nu şi o implacabilă înclinaţie calofilă gata să ne reamintească iarăşi şi iarăşi că românul e născut poet.

4. Ceea ce se întâmplă în proza tinerilor îmi place, mă interesează, dar nu mă satisface decât parţial. E limpede că Ioana Bradea, Ionuţ Chiva, Ioana Baetica, Dan Ţăranu, Dragoş Bucurenci, Claudia Golea, Adrian Schiop scriu altfel decât Mircea Nedelciu, Ştefan Agopian, Stelian Tănase, Bedros Horasangian, Daniel Vighi, Adrian Oţoiu. Dar ce înseamnă în cazul acestor tineri autori autenticitatea? Pur şi simplu suspendarea oricărui tabu şi focalizarea discursului pe ceea ce până nu demult era interzis? Nu se ajunge în felul acesta la o nouă viziune parţialistă? Multe dintre romanele tinerilor sunt ficţiuni autobiografice, explozii necenzurate de subiectivitate frustrată. E mult adevăr egotist în aceste cărţi, dar şi multă senzitivitate epidermică. Cu rare excepţii, preocuparea pentru construcţie lipseşte cu totul. La nivel de limbaj, în afară de o evidentă înnoire lexicală, prin absorbţia masivă de cuvinte venite din zona licenţiosului, a sexualităţii vulgare şi a noului argou postdecembrist, cu greu pot fi identificate deschideri spre noi tipuri de experiment decât cele cunoscute încă din anii ‘80. Dominant este – aşa cum remarcă şi întrebarea

dumneavoastră – minimalismul, un fel de grad zero al comunicării, redus la dorința de a scrie direct cu sânge, spermă şi alcool, fără complicații stilistice şi fără niciun respect față de aşa-numita „limbă literară”. Contactul cu gramatica ordinatorului şi a internetului a lăsat deocamdată doar urme vagi, nerelevante în scriitura ultimilor debutanți. Nu cred că putem vorbi despre noi structuri discursive, pe măsura universului mediatic în care trăim, în proza tinerilor. Cei mai mulți dintre ei nici nu pot fi socotiți romancieri. Nu orice carte de proză ceva mai groasă e un roman şi nu orice atitudine rebelă se transformă automat într-un roman precum *De veghe în lanul de secară* de Salinger. Am impresia că, în cazul celor mai mulți scriitori tineri, scrisul e o chestiune de atitudine morală şi atât. Ce înseamnă pentru ei morala e o altă poveste, imposibil de abordat aici în câteva rânduri. Există şi câteva nume care se diferențiază de pluton şi care demonstrează că vor ceva şi de la proză, nu doar de la propria viață trăită în regim nihilist: Cecilia Ştefănescu, Dan Lungu, Sorin Stoica, Lucian Dan Teodorovici, Filip Florian, Ştefania Mihalache, Adriana Bărbat, Mădălin Roşioru, Daniela Rațiu. Îi urmăresc cu mare curiozitate şi-i aştept cu noile cărți. Marile mele speranțe se leagă de tinerele prozatoare, pentru că problematica lor mi se pare

mai complexă şi mai substanţială. Pe urmele Simonei Popescu şi ale Ruxandrei Cesereanu, şi scrisul lor e mai dezinhibat, mai atent şi mai exigent. Cred însă că abia ieşirea lor din ego-proză şi din lirismul negru al confesiunii le va deschide drumul unui alt fel de roman. Aşa s-a întâmplat cu Hortensia Papadat-Bengescu, prin trecerea de la *Femeia în faţa oglinzii* la *Fecioarele despletite*. Cheia oricărui roman cu şanse de durabilitate e – aşa cum bine a observat la vremea lui Lovinescu – obiectivarea eului creator.

5. În momentul de faţă, romancierii care se văd de la distanţă, chiar dacă unii „bătrâni" au început să piardă din interesul criticilor şi al cititorilor, sunt, în ordinea preferinţelor mele personale: Radu Petrescu (în ciuda faptului că opera sa e încheiată), George Bălăiţă, Mircea Horia Simionescu, Stelian Tănase, Gabriela Adameşteanu, Ştefan Agopian, Mircea Nedelciu (alt autor cu operă definitivă), Nicolae Breban (cel de până în 1989), Norman Manea, Mircea Cărtărescu. Nu pot însă să nu adaug şi alte nume, cu toate că unele dintre acestea nu au la activ decât un singur roman: Bedros Horasangian, Alexandru Vlad, Daniel Vighi, Constantin Stan, Radu Aldulescu, Nora Iuga, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, Radu Mareş, Ioan

Lăcustă, Dumitru Ţepeneag, Mihai Sin, Marin Mincu, Mihai Dragolea, Horia Ursu, Vasile Gogea, Caius Dobrescu, Viorel Marineasa, Adrian Oţoiu. Dintre numele bine cunoscute, dar nu în calitate de romancieri, alţi autori care ar putea să tulbure oricând apele viitorului roman românesc sunt: Ioan Groşan, Gheorghe Iova, Adriana Babeţi, Florin Iaru, Virgil Podoabă, Alina Nelega, Cornel Ungureanu, Matei Călinescu, Adriana Bittel, Andrei Bodiu, Cornel Nistorescu, Traian Ungureanu, Mircea Mihăieş, Dan C. Mihăilescu, Alexandru Muşina. Totul e ca aceşti autori (mulţi dintre ei critici şi jurnalişti, după cum se vede) să vrea să scrie roman şi să aibă timp şi chef să o facă. Ţinând seama şi de numărul mare de tineri prozatori ai momentului, cred că în următorii ani ne putem aştepta la surprize epice de proporţii.

(*Paradigma*, nr. 3-4, 2005, publicat cu titlul „Multe dintre romanele tinerilor sunt ficţiuni autobiografice, explozii necenzurate de subiectivitate frustrată".)

PACTUL SOMATOGRAFIC

Scrisul ca transfer de corporalitate[5]

Scrisul e un transfer de sensibilitate umană de la o sursă la alta. Să facem pentru început câteva observații elementare. Pe cititor nu-l interesează decât în rare cazuri motivațiile scrisului. Citind un roman, el caută o poveste, o atmosferă, personaje, lumi, viziuni, un tip de imaginar, o anume culoare a limbajului, psihologii şi cutume, în sfârşit, tot ceea ce l-ar putea captiva. El caută, de fapt, *seducția*. El ştie, pe de altă parte, că nu orice scriitor e şi un seducător. Dar ceea ce nu ştie este faptul că seducția este efectul indirect al unui tip special de egocentrism, de egotism, mai degrabă, consubstanțial creației. O carte bine scrisă nu va fi niciodată focalizată asupra celui care citeşte, ci asupra celui care scrie şi care oferă astfel spre lectură lucruri seducătoare de a căror putere de seducție de multe ori nici nu este conştient.

E normal să fie aşa. Cel care scrie caută o *limită*, acel punct din care poate fi sesizată cel mai clar diferența dintre eu şi lume. El va căuta această *ruptură* pentru a o aprofunda, pentru a o anula. A țese, a reface ceea ce e

---

[5] Apărut ca preambul al seriei de articole din *Observator cultural*, reunite sub titulatura „Pactul somatografic", textul acesta începea, în revistă, direct cu fraza „Pe cititor nu-l interesează decât...". Pentru acest volum, Gheorghe Crăciun a simțit nevoia să adauge o frază de început. (n. ed. C.M.)

tăiat, rupt, împărțit în două înseamnă a scrie un text. Un pact în acelaşi timp ontologic şi terapeutic. Tocmai aceste texte care repară rupturi, umplu goluri, fac din eu şi non-eu unități compatibile, consubstanțiale au puterea de a seduce, pentru că ele nici nu există altfel decât în particularitatea lor. Adică în estetica lor specială, circumstanțială, legată direct de ființa autorului.

Suferința, neputința, dilemele, căderile şi izbânzile, rătăcirile, disperările şi juisările celui pornit în căutarea limitei formează, în bună măsură, ingredientele seducției.

Va trebui, prin urmare, să vorbim despre *scriitură* şi să lăsăm deocamdată deoparte conținuturile. Dacă vrem să înțelegem cu adevărat ceva despre puterea de seducție a unor autori şi cărți reprezentative pentru proza noastră postbelică, atunci va trebui să regăsim un anume mod de a citi şi interpreta, oricât ar părea el de revolut şi de „formalist”. Va trebui să ne oprim asupra codurilor, modurilor, gramaticilor şi semanticilor generative, pentru a identifica acolo, în acel câmp de forțe şi tipare constructive, punctul zero al pactului scriitural. Va trebui să dăm importanță scriiturii, şi nu stilului, limbii private, şi nu limbajului public, onticului, şi nu esteticului.

Vom căuta în cazul fiecărui autor vocea sa, cu identitatea ei irepetabilă, respirația lui sintactică,

morfologia mişcărilor sale de repliere asupra fisurii esențiale. Ideea mea e aceea că motivațiile scrisului sunt în majoritatea cazurilor de natură corporală. În raportul dintre eul scriitural şi text, corpul poate părea un lest, un surplus, un atavism inutil. Pactul *somatografic* la care mă gândesc aici salvează corpul de la sacrificiu şi dă astfel corporalitate lumii scrise.

Scriitura e şi o modalitate de a pune în practică un *transfer de corporalitate*. De la autor în text şi mai departe la/în cititor. Exact acest transfer e sau nu în măsură să poarte cu sine toate acele componente ale seducției despre care vorbeam la început. Temele, numele, psihologiile, cuvintele primesc în tiparele lor abstracte fluidul sensibilității auctoriale, precum țesutul de carne palpitul sângelui în organism. Scriitura devine astfel stil personalizat, asumat, controlat de o dinamică exploratorie. A-ți găsi vocea, a face să coincidă temele literaturii cu propria ta temă interioară, a identifica în imaginarul tău sensibil câmpul diferențelor posibile. Numai aşa se poate merge înainte, dincolo de mimetisme şi de poncife. Scris, scriitură, limbaj nou creat, mod, amprentă, corp-text, cortex stilistic. Captație, seducție. În toată această ecuație originară nu temele sunt acelea care contează. Ci modurile în care ele sunt prezentate, *gradul lor de somatizare*, felul

în care au fost luate în posesie, în adecvare cu respirația, timbrul vocii, ritmul sangvin, privirea, gradul de atenție la lume, auzul şi tactilitatea celui care scrie.

Toate aceste forme de adecvare nu pot fi rezultatul vreunui calcul. Ele implică în permanență căutarea, riscul, eşecul, lupta cu acel necunoscut care este non-eul. În punctul de întâlnire (sau de separație) a eului cu non-eul se naşte – cum spuneam – golul pe care trebuie să-l umple discursul de autor. Discurs de cele mai multe ori agitat, convulsionat, redundant, diseminat în porniri contrare, agonic, sterilizant, schizoidal.

Micile analize ce vor urma se vor situa toate în regimul gratuității. Modurile particulare de scriere (fie ele romane, texte, proze scurte, discursuri cu identitate incertă) vor fi privite, indiferent de militantismul lor tematic, drept nişte coduri fără mesaj. Toată atenția noastră se va concentra de la început spre spațiul aşa-numitului *evazionism narativ* – spațiu scriitural, literar, anticlişeizant şi inovativ prin excelență. Tocmai aici cred că se află depozitate cărțile durabile ale prozei noastre din ultimii cincizeci-şaizeci de ani[6].

---

[6] În revistă, textul se încheia cu următoarea frază: „Primii pe listă: prozatorii Şcolii de la Târgovişte. Primul în ordinea abordărilor noastre: Mircea Horia Simionescu. Vom vorbi despre el sub acest titlu: «Zacbal, Gesbor, Bertflau şi principiul lumilor simulate»„. Urma data: 8

(*Observator cultural*, nr. 133, 2002)

Corpuri difuze, acțiuni statice, scriitura autofagă[7]

„Ziua înaintă către amiază fără ca trupurile noastre s-o urmeze, eram neclintiți şi poate de aceea veşnici, priponiți pe scaune şi privind în gol.” Iată un fragment de frază emblematic pentru proza lui Ştefan Agopian, „administratorul” unui univers în care corpurile (prizoniere mâncării, băuturii şi somnului) se caracterizează printr-o existență mai înceată decât aceea a timpului meteorologic, în care încremenirea gesturilor, reveria buimacă, saltul aleatoriu din cotidian în miraculos, contemplația lipsită de scop sunt fenomene curente. Discursul narativ e capricios, monoton, egal cu sine, cvasiincontinent. Nu dă semne că – dincolo de spectaculosul în sine al scriiturii – ar urmări să

---

septembrie 2002. Gheorghe Crăciun a renunțat la aceste precizări, ca şi la titlul comentariului consacrat lui Mircea Horia Simionescu, şi pentru că, între timp, avea o altă viziune despre ordinea în care trebuiau să se succeadă „capitolele” reunite sub titulatura „Pactul somatografic”. (n. ed. C.M.)

[7] Cel de-al cincilea în cadrul rubricii din *Observator cultural*, textul de față a apărut cu titlul: „*Made by* laboratoarele Agopian. Corpuri difuze, acțiuni statice, scriitura autofagă”. (n. ed. C.M.)

ajungă undeva. Nici că ar crede în durabilitatea articulării sale. Scriitura autorului pare incurabil atinsă de autofagie.

Putem însă vorbi în cazul lui Ştefan Agopian despre o scriitură? Nu e mai proprie prozei sale noțiunea de stil? Nu este el unul dintre moştenitorii direcți ai operei lui Odobescu, Ghica, Sadoveanu, Mateiu I. Caragiale? Stilul este orfevrărie, o matematică a cuvintelor potrivite, în ultimă instanță o formă particulară de stereotipie lingvistică. Stilul nu se asumă existențial, ci estetic. Scriitura, în schimb, e energetică, instabilă, proteică. E o funcție a ființei celui care scrie. Scriitura dislocă şi absoarbe în fluxul ei straturi semnificative de subconştient şi visceralitate. E corporală, e modificatoare şi de cele mai multe ori sparge granițe şi tabuuri estetice. Se află mereu în căutarea unor limite ontologice ale scrisului şi intră frecvent în conflict cu semnificațiile date, cu modelele literare preexistente.

Condiția scrisului lui Ştefan Agopian e una destul de particulară. Deşi promotor al unui soi de realism magic cu frecvente intervenții auctoriale directe (făcute într-o manieră care încearcă să-l împace pe Laurence Sterne cu Mircea Nedelciu), autorul nu este un imaginativ de primă instanță, ci un manierist operând bricolaje într-un spațiu de obiecte nonreale selectate cu un redutabil rafinament.

Într-un context istoric care pare să rămână mereu acelaşi (anii 1700 şi perioada de sfârşit a Evului Mediu), autorul creează un fel de jocuri pe calculator viu colorate, violente cu măsură, seducătoare, care-şi dezvoltă continuu implicațiile şi par mereu să uite să ajungă la un final.

Narațiunile sale sunt fascinate de ideea stagnării şi par anume făcute pentru amorsarea, reprimarea oricărei mişcări (ceea ce nu înseamnă că, în planul acțiunii, în *Tache de catifea*, *Tobit* şi *Sara*, nu există schimbări, transformări). Autorul îşi concentrează forțele spre a pune la punct o poetică a stării pe loc, o ştiință a inacțiunii sau a actelor repetabile, reflexe. De altfel, este evident că în cărțile sale personajele sunt *agenți*, nu actanți. Ele dau substanță acțiunilor, şi nu invers. Mobilul prim al scrisului e descriptiv, nu narativ. Acțiunile sunt convenționale (ele pot fi înscrise oricând într-un repertoriu de nuclee epice medievale: comploturi, ucideri, pedepse, dispariții etc.), pe când personajele suferă toate de complicații metafizice, inexplicabile, cu puternice determinări somatice. Acțiunile sunt prin urmare nişte forme goale în care a fost turnat lichidul unor caractere pline de ciudățenii, prizoniere ale poftelor, fantasmelor şi propriilor instincte. Adept al manierismului, cum arătam şi la început, autorul îşi joacă personajele pe sfori, în

contexte configurate cel mai adesea de lumină, meteorologie, vestimentație, fizionomie, viscere. Capacitatea lui de a trece dincolo de pielea acestor personaje e uneori cu totul neobişnuită. Iată un singur exemplu:

> Are o ținută dreaptă, uşor rigidă, e totuşi o oarecare moliciune abia ghicită în arcuirea gâtului şi şi mai multă în privirea ei din care parcă lipseşte ceva. Ochii ei rotunzi şi negri par lipsiți de ceva foarte important, par negri din lipsă de culoare, iar nu din cauza prea multor culori amestecate şi care, în umbră sau poate în amurg, să ți se pară negri, ei fiind peste zi, în alte împrejurări şi stări, de la catifelatul căprui amestecat cu galben şi puțin verde până la un căprui închis şi umed, dar totuşi cald, în ciuda umezelii. Irisul, în totalitatea lui, pare o deschizătură spre interiorul acestei femei, e ca şi cum te-ai uita prin nişte orificii de mărimea unui bănuț spre un hău noptatec şi prin orificiile acelea lumina este absorbită ca o apă, prăvălindu-se aproape, făcându-te să te înfiori şi poate să te întrebi ce ar putea fi şi altceva dincolo de acest vid luminos, în hău. Şi totuşi, moliciunea despre care am vorbit mai înainte nu te poate face să nu te gândeşti, şi la asta contribuie în primul rând aspectul ca de ghips bine lustruit, mai bine spus de alabastru, acel ghips străbătut de firişoare transparente, al feței sale, să nu te gândeşti spun, la o oarecare mortificare a

cărnii, dar mai ales a pieliței fine care îi acoperă carnea feței, o pieliță întinsă până la transparență, dar fără să lase impresia efortului, ceva foarte fin şi foarte întins, aproape o stare naturală a transparentului organic, o vitrificare a celulei, dar mai ales a lichidului osmotic cuprins în ea, nicio pulsație, nimic care să sugereze vreo clipă efortul învierii unei structuri anorganice, dar ştiind, simțind asta, că sub toate aceste aparențe, sub ele nu se poate să nu se ascundă pulsația neliniştită a sângelui şi a adevăratei cărni şi că aparențele nu fac decât să ascundă încă o dată ceea ce este cel mai important în noi: sufletul.

Putem vedea şi din acest fragment faptul că laboratoarele Agopian sunt profilate pe producție de serie mică, şi nu pe căutări experimentale nesigure, eficiente poate doar pe termen lung. Autorul nu are nimic de căutat, pentru că el pare să fi găsit totul de la început. Gândirea analogică, metafora şi comparația sunt elementele sale de sprijin în traversarea zonelor albe. Pentru el, nu există falii de sens, situații ireprezentabile, stări care nu-şi găsesc cuvintele. Scrisul său e o forță uniliniară, stereofonică, densă, compactă, autotelică, sufocantă pentru orice altă prezență semiotică aflată întâmplător în calea sa. Oprirea pe loc a discursului devine de multe ori sinonimă cu simplificarea existenței

până la detaliu. E vorba de plăcerea de a zăbovi în spațiul detaliului, de a aprofunda lipsa lui de semnificație ideologică până la conturarea unei ontologii a nimicului. E vorba de a te lăsa zidit în paradisul static al percepțiilor interioare şi exterioare, prescrise aprioric. În enunțurile lui Ştefan Agopian, toate cuvintele îşi ocupă locurile ce le-au fost repartizate de tiparul sintactic inițial. Discursul poartă cu el, oricât de accidentate ar fi peisajele geologice pe care le străbate, toate acele forme de fascinație care vin din repetiție, eufonie, inversiune, enumerare, arhaizarea şi poetizarea lexicului, specifice textelor ritualice sau inițiatice. E vorba însă de o ritualizare participativă (ca la Neculce sau Creangă), în doi timpi, care pune din când în când în contact lumea scriiturii cu cea a aventurii. Ca un veritabil prozator optzecist, Agopian rămâne tot timpul suspect de lucid şi pune în acțiune vocea unui narator solidar cu cititorul, fiind într-un fel reprezentantul său privilegiat. Chit că nu face figura unei prezențe pur decorative, acest narator e lipsit de omnisciență, neştiind niciodată mai mult decât protagoniştii cărților. În discursul romancierului întrebările „de ce?", „când?", „în ce scop?", „din ce cauză?" sunt permanent învăluite în mister. În felul acesta, aşteptările cititorului pot fi contrazise cu şi mai multă îndreptățire. El devine

prizonierul unei frumuseți convulsive, care integrează feericul, burlescul, fantasmagoricul, grotescul, magia, metamorfoza. O muzică morbidă, atroce se aude de multe ori în fundal. Corpul e organicul, mintea e crima, deşertăciunea şi moartea, frumusețea e diabolică, iubirea, sălbatică, binele e o valoare gregară, întemeiată pe solidaritate, care asigură supraviețuirea în prezent. Istoria e produsul unui cotidian fantast, cu inşi care pot prevedea viitorul, cu pisici şi câini care vorbesc, cu metamorfoze animaliere ale umanului, stări de levitație şi de bulimie, evadări halucinante în vis.

Lumea cărților lui Ştefan Agopian e rezultatul unui mare model primordial, construit cu migală şi rafinament, pus în mişcare şi lăsat să funcționeze sub diferite titluri: *Tache de catifea*, *Tobit*, *Sara* etc. Eficiența lui creşte de la o carte la alta. Cărțile sunt de fapt nişte variante ale modelului, un fel de baloane cu gaz de modă veche. Lectura le depliază, le umflă, le sporeşte volumul, densitatea, le individualizează şi le înalță de la pământ. Agopian e un romancier seducător, promotor al unui manierism clasic de foarte bună calitate. Cert este că scrisul autorului nu atinge corpul personal, nu cuprinde justificări somatografice de sorginte autobiografică. Din punct de vedere personal, Ştefan Agopian nu are să ne

comunice niciun mister, niciun adevăr legat de ființa sa. În scrisul lui se află ascunse şi autismul, şi cinismul. E un constructor de efecte exterioare, aşa cum cereau E.A. Poe şi T.S. Eliot pentru poezie. Deşi marcată de narcisism, proza lui e lipsită de pasionalitate. Ea conține, în schimb, suficientă morbidețe şi încetineală paralizantă pentru a-şi supune cititorul şi a face din el un client sigur al laboratoarelor de producție de serie mică Agopian.

(*Observator cultural*, nr. 137, 2002)

În tranşeele lui MHS[8]

În proza lui Mircea Horia Simionescu nu corpul este limita de articulare a ființei, ci numele acesteia, formula lingvistică menită a da corpului o identitate.

Discursul cu o mie de capete (ludice, antirealiste, fals istoriografice, subliminale, poetice, lexicografice, simulative, anamnetice etc.) al prozatorului are întotdeauna nevoie pentru a se întrupa de stimuli şi lansatori verbali preexistenți. Or, ce poate fi mai incitant

---

[8] Apărut primul în seria „Pactul somatografic”, textul avea ca subtitlu „Zacbal, Gesbor, Bertflau şi principiul lumilor simulate”. Şi incipitul era diferit: „Încep acest periplu *poietic* (căutarea acelor scriituri narative pe care instinctul şi obsesia corporală le-au imprimat deja în pielea autorilor) cu un prozator pentru care nu corpul este limita de articulare a ființei...”. (n. ed. C.M.)

decât timbrul unui nume lipit pe plicul închis al unei identități de sine?

Orice poveste poate începe exact din acest punct, prin combinații, substituții şi analize psiho-onomastice. Existențele astfel rezultate (caractere, umbre, personaje, fantoşe, mutanți etc.) pot să aibă mai departe un destin, un timp de ardere şi de consum, deşi, în economia scriiturii, faptul acesta nu mai este semnificativ. La Mircea Horia Simionescu, lumile create merg de la un moment dat încolo singure, ca nişte jucării cu baterie, până la descărcarea finală.

Semnificativ rămâne faptul că în ciclul *Ingeniosului bine temperat*, dar şi în alte puncte ale scrisului său, pentru acest autor, onomastica reprezintă o sursă de vertij existențial, de derută civic-morală şi de plictiseală metafizică. Nu mai vorbim aici despre ironia, grotescul, umorul, stupefacția, cinismul comentariului aferent care însoțesc, de obicei, resuscitările epice de care au parte numele intrate sub raza de interes a textografului onomastic.

Cum se prezintă aceste resuscitări (transformate în romane, povestiri, articole pseudoenciclopedice, glose şi comentarii)? Învăluite mai întotdeauna în *luxe, calme et volupté*, ținute în frâu de căpăstrul unei sintaxe cu mai

multe viteze, utilizabile după plac şi nevoi. Palpitul de existență, nervozitatea, agitația şi convulsiile numelor şi lucrurilor aparțin realului, ele nu se impregnează şi în scriitură, echivalentă de multe ori cu o acțiune de domesticire sau pacificare a oricărei forme de exterioritate. Indiferent de senzaționalul temelor, de neobişnuitul subiectelor, în suprafața sa publică, scrisul lui MHS preferă eviscerarea de obscurități şi pulsiuni prea marcat vitale. Virtuțile ironice şi parodice ale acestuia vin să complice şi mai tare lucrurile. Scriitura ne trimite la *strategii de apărare*, nu de atac.

Şcoala de proză MHS este o şcoală defensivă, interesată în primul rând de tehnicile de apărare permanentă. Ea cultivă deopotrivă valorile persoanei şi pe cele ale spațiului comunitar şi izolează în inform (lumea barbară de altădată) monstruosul, aberantul, inconceptibilul, iraționabilul, tot ceea ce nu are un nume şi nu poartă cu sine o poveste. MHS e un halucinat care a văzut de timpuriu – încă de la primele sale căutări editorial-literare din liceu – atât lipsa de măsură a limbajului, cu toate posibilele sale dezvoltări cancerigene, cât şi visceralitatea ireprezentațională a realului pur. De aceea el preferă să lucreze cu *simulări* (perfect reduse sau mărite la scară, chiar şi în cazurile în care această scară a naturalului e

întoarsă pe dos cu bună ştiinţă), cu documente reduplicate, nu cu originale.

Aşa că fluiditatea şi alegreţea stilistică (prin care unele dintre cărţile autorului continuă să-şi răsfeţe existenţa) sunt doar aparenţe create. De caracterul agonic al scrisului mehaşist nu se poate vorbi, câtă vreme toate schelăriile sale de cuvinte sunt menite să pună între paranteze agonicul, organicul, obscurul. Oricâte operaţii, intervenţii chirurgicale, tratamente fizice pe viu ar avea loc în lumea lui MHS, sângele nu se vede. Autorul are oroare de sânge, dezordine, stările brute şi lipsa de măsură. De unde un rar echilibru, numai al său (propriu în general marilor autori realişti, ceea ce nu e cazul aici), lingvistic şi stilistic în acelaşi timp, de profesionist care ştie să-şi economisească forţele şi să-şi păstreze intactă imaginaţia personală în orice punct, în orice moment al scrisului său s-ar afla. Aplombul vizionar al prozatorului îl înscrie în cunoscuta categorie a *scriitorului-instituţie*, proprie secolului al XIX-lea. MHS priveşte lumea de pe aceleaşi poziţii privilegiate, atotcuprinzătoare, instituţionale în ultimă instanţă, pe care s-au aflat Tolstoi, Balzac, Stendhal, Flaubert, Thomas Mann sau, la noi, Rebreanu şi G. Călinescu. Diferenţa (enormă!) e aceea că autorul *Licitaţiei* lucrează cu o altă realitate (nonliniară,

descentrată, fragmentată, rizomatică, nonierarhizabilă, redusă la detaliu şi aleatorism). Într-o astfel de lume „slabă”, aflată într-un continuu proces de diseminare, credibil nu poate fi decât alternativul livresc sau tratat cu instrumente livreşti. Întrebarea care se pune pentru orice prozator postrealist (sau postmodernist) e însă aceasta: în ce regim trebuie să funcționeze acest limbaj „fără putere”, onomastic sau somatic? MHS crede că literatura nu are nimic de spus. Materia literaturii e ceva făcut doar *să se arate* (precizare recentă dintr-un text asupra căruia voi reveni imediat). Or, ce se lasă văzut într-o pagină: cuvintele care o acoperă sau fluidul de trăire personală care le impregnează?

Ştim însă că în cărțile sale de ficțiune MHS nu vorbeşte niciodată în nume propriu. El copiază, reface, interpolează, modifică. E un caligraf. Dar şi un scrib, un fel de *secretar al istoriei*, preocupat de bunul ei mers. Calmând frazele, el calmează lumea şi o face suportabilă. El e un *gnarus* al umanului şi socialului, un producător de distopii la scară mare, care se preface că nu poate spune decât ceea ce ştie. Or, el ştie că nu există decât limbajul şi ceea ce e pus în limbaj. Restul e informalitate, absență a sensului. Deşi non-sensul este deja un sens. În non-sens cuvintele funcționează. Cu atât mai mult în spații

absurde, groteşti, paradoxale. Există o determinantă originară a scrisului lui MHS care-i explică avatarurile. Acest extraordinar de complex prozator nu crede în reprezentarea de tip realist, nu crede în necesitatea iluziei realiste. De aceea, niciunul din textele sale nu va putea ajunge la caracter monografic, sociografic, la „comedie umană” în sens clasic. Balzac e citit pentru a i se căuta nodurile din țesătură, desenul brut de pe spatele covorului, şi astfel el devine Zacbal, un fel de diavol al plinului şi multiplului. Flaubert înseamnă sintaxă pur şi simplu, dar şi sintaxa imbecilității umane. El e un demon al limbajului naturalist, un analist de rară finețe, necruțător cu propriile sale lumi – monstrul Bertflau. Cât despre Gesbor, autorul *Grădinii potecilor ce se bifurcă*, acesta e un demon al pastişei şi al povestirilor contrafăcute, un fascinat al absurdului şi neobişnuitului, la care MHS trage din când în când cu ochiul pentru a se asigura de totala sa autonomie. De spus, în sfârşit, că, în metaficțiunile sale doldora de intertextualități şi reminiscențe, MHS vampirizează personaje, peisaje, corpuri gata făcute, imediate, reprimându-şi acele pulsiuni somatografice pe care le descoperim în jurnale.

Faptul că am introdus în discuția despre principiile corporale ale scrisului în proza românească din ultimele

cinci-şase decenii un autor atipic precum MHS n-a fost întâmplător. Mecanismele interne ale scriiturii sunt uneori atât de sofisticate, încât doar câte o revelaţie neaşteptată le poate parţial clarifica. La „ficţionarul” MHS putem acum vorbi (mai ales după apariţia în revista *Familia*, nr. 7-8/2002, a unui text inclasificabil, de o enormă obscuritate, intitulat *Permiteţi-mi doamnă să scriu cum îmi vine*) despre o perpetuă inadecvare între somatic şi grafic, între sensul din sânge şi logica lui gramatical-diurnă. Voi folosi în continuare două citate din acest text-capcană, tragicomic în substanţa lui profundă. Primul citat nu mai are nevoie de niciun comentariu:

> Cele mai încântătoare povestiri nu numai că nu le-am scris pe hârtie, că nu se află nici în mintea mea – de unde le-aş putea capta la nevoie –, ci se umflă, lichide şi migratorii, întocmai ca un nor de miere, în sângele şi carnea mea, probabil, cine ştie! şi-n salivă, ca să iasă la aer şi lumină, hemoragie, cu un sfert de oră înainte de-a închide pentru totdeauna ochii. Ştiu, se moare şi numai dintr-o lăsare de sânge, în chip paradoxal medicii legişti înregistrează accidentul stop epic, fără să asculte subţirele gâlgâit al lichidului ce-şi descarcă în lighean povara de poveşti.

Şi totuşi, ar trebui spus că avem aici blocajul ontologic al unei conştiinţe şi sensibilităţi resemnate, obsedate, la capătul a zeci de cărţi publicate, de „tehnica redobândirii gratuitului” prin renunţarea la „practica luminată a scrisului”. Există totuşi o modalitate a scoaterii la suprafaţă a acestor „imagini, «senzaţii», dubluri ale realităţii, metamorfoze ale formelor”: înregistrarea lor pe reportofon, în întuneric. Acolo ele pot rămâne „spontane şi crude, pe cât de crud e mărul, numite cu voce însomnorată, imprimate pe casetă turmentate, stropşite, aberant (dar cât de organic) formulate, tocmai potrivite a deveni fraze...”.

Cât despre celălalt citat (reprodus aici cu scopuri pur didactice, pentru că altfel ar trebui citit tot textul), el ne poate arăta că de scurtă vreme încoace în literatura română a apărut un nou gen de scriitură, translogică şi orientată spre dezgroparea brutală în unităţi continue a câmpurilor semantice. Nu neapărat şi suportabilă. Dar pregnantă:

> Din zecile şi sutele de figuri omeneşti desfigurate de inumană curiozitate (ceea ce era de presupus), s-a desprins o femeie apropiindu-se de vârsta când încetează emisiunile feminităţii şi le iau locul preocupările pentru buna rostire a rugăciunilor circulante prin broşuri, reţetele pentru infuziile

de coada-şoricelului, tătănească, şapte-fraţi-pătaţi, urmate de ingerare chioară de viziuni controlabile ale unui văr dispărut în Rusia (în campania primului sau ultimului tur de scrutin al Internaţionalei 3), convocabil la miez de noapte. Îţi pun în vedere, banditule, îi strigă de la doi metri paznicul nici vrând să pună mâna şi să strângă faşa – gulerul cămăşii de mătase, mai curând panglica papionului –, să nu te aştepţi la milă şi ajutor din partea soldăţoilor ăştia ce şi-au ucis mama, şi-ţi pun încă o dată în vedere, să nu cumva să îndrăzneşti să te plângi şefului de baracă, responsabilului de gamelă, plutonierului, căpitanului, colonelului, generalului, căci până la mareşal te mănâncă Fitzig, iar mâine dimineaţă să mi te prezinţi cu tăietura vindecată, că de nu, îţi fac eu alta! Însă femeia, cu umilinţa tuturor femeilor putând a ne fi mame, surori, verişoare 1, 2, 3 până la al patrulea grad, dar şi cu tupeul femeilor putând a ne fi liftiere, claveciniste, doici, şpicheriţe, modele de modă sau de paraşute şi lansatorul Pershing, prinţese, preparatoare de ceaiuri, purtătoare de amfore antice sau de decolteuri moderne, a înaintat pe interval, a apărut la peron, m-a pironit cu o privire acut interogativă, m-a întrebat scurt. Chiar tipul de glumă indisciplinată să fi dispărut din literatură? Dar n-am apucat să-i răspund că tocmai cu treaba numită încerc să mă ocup, că ea a urcat, albastră, transparentă, volatilă, precursoare a unor genuri artistice (deci nu numai literare) spirituale (deopotrivă aristocratice şi populare, aşa cum se-

amestecă în veac şi promite a se înveşnici), într-o limuzină lungă lungă (de lată anvergură) şi a dispărut.

(*Observator cultural*, nr. 134, 2002)

Stereogramele Simonei Popescu[9]

Apăsată de prezența unei cerebralități atât de extinse, încât uneori, în rigoarea discursului, aceasta poate prelua spre administrare până şi funcțiile senzitive ale pielii, scriitura Simonei Popescu nu va avea niciodată forța halucinatorie a drogului, puterea de incantație a unui descântec. Aspiră însă tânăra prozatoare să atingă astfel de performanțe?

Două prime constatări sunt de făcut aici: ultima carte a autoarei, cea despre Gellu Naum (*Salvarea speciei*), scoate la lumină, printre altele, curiozitatea şi interesul ei pentru mister, enigmă, paradox, mistica şi distorsiunea realului, realitatea visului, magie, inclusiv magia lingvistică. Apoi, în tot scrisul ei de până acum, Simona Popescu preferă luciditatea şi construcția în dauna inspirației informale şi a spontaneității. Pentru a vorbi despre plictiseală, monotonie, autism, confuzie, opacitate somatică, ea pune

[9] Al treilea text apărut în cadrul rubricii din *Observator cultural*, cu titlul complet: „Stereogramele Simonei Popescu. Trup, transformare, plăcere". (n. ed. C.M.)

în pagină un tip de scriitură care nu are decât foarte puține elemente comune cu practica suprarealistă.

Cum arată această scriitură? Ea e produsul unui intelect extraordinar de sensibil la relațiile sale cu propriul corp. Textul este lăsat să palpite în pagină, în acea neîmplinire de construct deopotrivă gândit şi simțit, trecut apoi prin operații de ajustare, remodelare funcțională (până la urmă, totul se supune simetriilor cărții), echilibrare volumetrică a părților etc.

Exuvii, cartea pe care o am în vedere aici (şi despre care am mai scris nu demult, dintr-o cu totul altă perspectivă), e o poveste a metamorfozelor vârstelor şi mentalităților aferente, un catalog de instincte, tropisme şi pulsiuni, o suită de tablouri ale micilor universuri „socioculturale” de grup, specifice copilăriei. Pornind de la un spațiu greu de stăpânit, aproape imposibil de studiat în simultaneitatea logicilor sale carnale – corpul infantil şi adolescentin –, autoarea îşi concentrează puterea de explorare şi reprezentare într-o scriitură analitică, naivă sau uşor pedantă, dacă treptele cărții o cer, reconstitutivă, cu deschidere spre visceral, dar şi cu nenumărate pasaje de pură seducție estetică. Ea ne arată astfel ce înseamnă „plăcerea textului”, plăcerea de a-l scrie, de a străbate „la bordul lui” rețeaua altor texte exterioare, plăcerea de a-i

savura densitatea şi consistenţa şi de a calcula efectele seducţiei sale în cititor. De adăugat imediat că această plăcere a textului e plăcerea descoperirii propriei sensibilităţi, cu formele ei reflexive, exaltate, nostalgice, nevrotice (crizele trecerii de la copilărie la adolescenţă). Punţile somatografice de la un simţ la altul, de la o stare la alta sunt montate rapid, cu dexteritate arhitecturală, într-un lanţ de motivaţii ontologice ca într-un panopticum de identităţi mereu variabile. Cerebralul e doar un turn de control în concretul textului. Se poate vedea că Simona scrie şi cu burta, genunchii, părul, papilele gustative, memoria culturală a lumilor analogice din vârful degetelor. Modul ei de a regăsi în propriul corp linkurile organice ale trecutului vârstelor, interfeţele temelor şi situaţiilor dovedeşte o remarcabilă ştiinţă a relaţionării disjunctului.

Exuvii nu este totuşi o scriere autobiografică. Simona Popescu, autoarea cărţii, şi Simona, personajul principal al „poveştilor” cuprinse în ea, sunt realităţi concrete, pe când *simona*, acea entitate textuală în care se adună atâtea şi atâtea situaţii personale de viaţă, e un concept. *Exuvii* e un pariu simonologic, iar *simonologia* (arta explorării zăcămintelor de sens ascunse într-o fiinţă cu statut de persoană) creează această paradigmă abstractă a

subiectivităţii pe care cititorul o poate regăsi în propriile sale experienţe.

În continuare – o scurtă paranteză. Am intenţionat, la începuturile acelei mici schiţe teoretice care a deschis seria prezentelor studii de caz (vezi *Observator cultural* nr. 133/2002[10]), să nu amestec poziţiile şi vârstele culturale ale autorilor aduşi în discuţie şi să propun mai întâi o paradigmă a prozatorilor târgovişteni (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Tudor Ţopa, Petru Creţia), care sunt, într-un fel, şi eponimii noilor tipuri de scriitură devenite vizibile şi aproape dominante încă din anii ‘80. Mi-am dat seama însă că abordările mele au nevoie de mai multă variaţie, chiar de rupturi de planuri, şi am decis să mă opresc, imediat după MHS, asupra unei autoare în vogă doar de câţiva ani încoace, printr-o singură carte de proză, *Exuvii*.

Eşantion:

> Dimineaţa lumea e fluidă, pastelată şi foarte curată. Spre prânz „suprafaţa” se încarcă, te afli în mijlocul unei picturi impresioniste: o fojgăială de unde, volute, turbioane, noduri, încremeniri ale materiei, cromografii, coregrafii. Ochiul tău

---

[10] Vezi „Scrisul ca transfer de corporalitate” din volumul de faţă şi nota editorului care însoţeşte textul. (n. ed. C.M.)

organizează cum vrea, cum poate. Spre tine se îndreaptă un leopard uriaş, măreț. Se apropie tot mai mult, e o doamnă cu obraji veştejiți, îmbrăcată într-un costum dintr-un material imitând leopardul. Te-ndrepți spre o momâie murdară – un cerşetor îți cere 10 lei. O fată zveltă, cu şolduri înguste, cu părul lung prins într-o coamă – e, de fapt, un băiat cu o față ca din Klimt. Lucrurile se deplasează spre tine. Ochiul căscat le absoarbe pe toate, îşi închide pleoapa peste ele. Developezi acasă între patru pereți. Filme voalate.
Sunt nimburi odihnitoare după-amiază, freamăt mărunt care se desface încetinit. Simțuri necunoscute clarifică raporturile. Ficțiunea ta e spontană şi necesară. Proiectezi. Vii în întâmpinarea lucrurilor. Le reconstitui rapid.
Capul taie aerul, face albie corpului. Te opreşti. Lumea e o clipă veche şi frumoasă ca într-o fotografie sepia. Înțelegi brusc farmecul acelui cuvânt care se ondula în mintea ta: obsolescență. Pseudomorfoze, disoluții, coagulări, lichefieri – cuvinte pentru ceea ce se petrece în jur.
Stai cu ochii închişi. Eşti brusc un ciliofor care caută să se orienteze într-o întunecime vie. Ceva din tine ce nu e corp, ce nu e creier, un fel de câmp de forțe neliniştite îşi caută un fel de-a fi, o materialitate necesară. Eşti o gogoaşă tisulară, o formațiune cerebeloasă, treci dintr-o stare de „agregare" în alta. Pantomime de neînțeles se desfăşoară alandala la doi metri înaintea ta. Imaginarul tău are acum o adâncime de doar doi metri. Perfect vizibil. În imaginație n-ai nevoie de

ochelari. Alungi spectacolul, arunci deasupra lui cortine de-ntuneric. Adormi. Şi-altcineva, păstrând privirea ta, îți ia locul.

Am făcut această alegere şi pentru că acest mic tratat despre năpârlirile vârstelor e o carte singulară, care închide în compartimentele ei multe alte cărți. Temele *Exuviilor* nu sunt doar corporale, ci şi mitologice, ştiințifice, psihologice, textuale. Ce frapează în această singularitate, dincolo de inclasificabilul ei genologic, e faptul că ea e scrisă aproape în întregime dintr-o perspectivă necontaminată de mărcile genetice ale sexului (cum se întâmplă în multe volume feministe de azi, la noi şi aiurea). Feminitatea e prezentă ca stare a sensibilității, nu ca identitate revendicată, în opoziție cu masculinitatea. Copilul Simona, apoi fetița, fata, adolescenta Simona alcătuiesc până la un punct o grupare în scară crescătoare de hermafrodiți, pentru care toate experiențele sunt genuine, nemaculate de repetiție sau plictiseală. Devenirile feminității sunt, într-un fel, devenirile unor câmpuri corporale de acută sensibilitate, construite pe aspirația completitudinii dintre *animus* şi *anima*, şi specifice umanului în general, cu toate straturile sale antropo-ontologice.

Am spus deja că *Exuvii* nu e un text autobiografic. Se înțelege de la sine că el nu poate fi nicio expresie egotistă. Sinele personal e pus sub lupă şi studiat nu pentru singularitatea lui, ci tocmai pentru latura lui de repetabil, pentru esența lui care este esența unui tipar uman, nu a unei persoane anume. Copilăria Simonei este, într-un fel, copilăria copilului universal. Această situare într-un tipar preexistent se vede cel mai bine în permanenta încercare de a conceptualiza stări, trăsături, gesturi, reacții (multe dintre ele viscerale), toate produse de triada corp exterior – organism – carne.

Există însă şi încercări de desprindere de sub tutela corpului. Pe măsură ce ne apropiem de finalul ei, cartea devine tot mai cerebrală. Sunt puse în mişcare analogii, se caută corespondențe exterioare, sunt stabilite repere livreşti. Cartea însăşi se transformă în paralel cu vârstele corpului. Îi lipseşte o teleologie textuală, dar faptul este normal câtă vreme există o uniliniaritate a explorării-consemnării care nu-şi poate avea scopul în sine. Obiectul supus analizei e atacat din mai multe direcții, până la risipirea lui într-un limbaj al reveriei teoretice. Cartea vorbeşte despre confuzia simțurilor şi despre autonomia lor genuină, descoperă tactilități sublime aflate la marginea extazului, a excesului autoerotic. Traversarea

trupului cuprinde şi o componentă nostalgică, şi un tip de melancolie care ne aminteşte de „visătoria” romantică.

„Când îmi place ceva, încep să înțeleg”, declară autoarea într-un text recent având drept temă confuzia. Acest tip de înțelegere reprezintă, de fapt, o transmutare a plăcerii într-un model cerebral preexistent, cel al logicii sau misticii realului, ambele la fel de coerente. Mai e totuşi încă ceva: „Dacă aş putea să scriu în straturi (cum visez în straturi, cum trăiesc somnambulic în straturi...)”. Această carte misterioasă e şi un discurs despre subtilitățile scriiturii şi acest mare handicap originar al limbajului: imposibilitatea de a surprinde simultaneitatea din fiecare clipă a lucrurilor lumii.

(*Observator cultural*, nr. 135, 2002)

Omul cosmic, văzul monstruos şi scrierea în transparență[11]

Radu Petrescu este primul mare prozator român pentru care la limitele ființei se află scrisul, actul de a scrie şi – ca un reflex al lor – literatura. Drept urmare, toate energiile

---

[11] Titlul complet al acestui al patrulea text din serie era „În biblioteca lui Radu Petrescu. Omul cosmic, văzul monstruos şi scrierea în transparență”. (n. ed. C.M.)

scriitorului sunt concentrate asupra acestor limite. Ființa e livrată cu voluptate acestor limite şi lăsată să-şi definească sensibilitatea, reacțiile, „puterea de luptă”, capacitatea de a genera limbaj şi de a impune semnificație. Cel care scrie este el însuşi şi tot ceea ce-l înconjoară. Din cuplarea subiectului cu lumea se naşte eul. Limbajul acestui eu permite confruntarea cu multiplicitatea lumii. Să ajungi la această multiplicitate poate fi un scop al scrisului (vezi şcoala Noului Roman francez), şi încă unul foarte dificil, câtă vreme cel care scrie are nevoie de un limbaj propriu, numai al său. Salvarea de literatura care există deja nu e posibilă decât printr-o baie de concretețe. Astfel, orice scriitor e ca şi obligat să-şi ascută percepția, să-şi extindă repertoriul de mijloace prin care investighează realul. Văzul lui Radu Petrescu e monstruos, voința lui de a depăşi descoperirile imediate ale acestui văz e enormă. Orice contingență, orice eveniment empiric îşi caută transcendența. Prozatorul fuge de ceea ce este dat, pentru a căuta chiar în această evidență ceea ce este ascuns. Jurnalele sale propun o metafizică a cotidianului, romanele sunt scrise în umbra mitologiei greco-latine şi a celei biblice. Scriitura lui Radu Petrescu descoperă şi traversează alte scriituri, unele canonice, altele doar simptomatice şi novatoare, pe care le integrează sau le

respinge, aspirând să le depăşească mai ales la nivelul viziunii. Nimeni până la Radu Petrescu nu a vorbit la noi despre omul cosmic (divin), despre viziunea telescopată a sensurilor unui text şi despre scrierea în transparenţă. Există totuşi un manual de autor, *Meteorologia lecturii*, carte de o subtilitate copleşitoare – de care unii critici fug şi azi ca dracul de tămâie. În general, poeticile de autor sunt suspectate de fals. Dar enorma putere de cuprindere a văzului autorului nu serveşte doar scrisul propriu. Ea înseamnă şi o atroce ştiinţă a lecturii, cu repere culturale deosebit de vaste.

Rar prozator, în toată cultura noastră modernă, care să-şi asume cu atâta decizie şi ambiţie de continuator toată tradiţia literaturii europene renascentiste, realiste, naturaliste şi moderne, inclusiv formele ei de avangardă sau experimentale din primele decenii ale secolului XX! Rar prozator şi cu atât mai preţios pentru o literatură ca a noastră, care, de 200 de ani încoace, se zbate să-şi construiască un fundal, un spaţiu cultural de reverberaţii majore, saturat de acumulări şi de suprapuneri de straturi de sens, cum se întâmplă, în general, în celelalte spaţii europene. Fără prea multe şanse, se-nţelege, pentru că în proza noastră totul începe cu Slavici, dacă nu chiar cu Rebreanu, şi se termină de obicei cu Marin Preda,

Hortensia Papadat-Bengescu fiind (vezi autorii canonici din noile programe şcolare) o romancieră de luat în seamă „facultativ”. Destinul de a fi scriitor român...

Radu Petrescu crede însă că proza românească reprezintă mai mult, că tradițiile ei europene ascunse au nevoie de o lectură proprie, de noi contexte critice şi intuiții interpretative.

Nu voi intra acum în amănuntele teoriei lui Radu Petrescu cu privire la direcțiile majore ale prozei româneşti şi la continuitățile ei posibile. Ce mă interesează aici e grundul somatic al scrisului său, intimitatea construcțiilor sale narative, conceptul său de om cosmic şi posibilitățile concrete prin care acest concept se întrupează în personajele anumitor cărți.

Biografic vorbind, Radu Petrescu e o ființă cu totul specială. Pentru el, o durere de măsea e o formă de plictiseală, dar e de ajuns să vadă la Londra, în Tate Gallery, *Meninele* lui Velázquez în original pentru a-l apuca durerile abdominale. E o natură haptică (sensibilă la cele mai mici pulsiuni şi reprezentări ale corpului interior), pe care însă cultura, lectura, caligrafia, desenul, scrisul în act o disciplinează (o geometrizează, îmi vine să spun, în acord cu Herbert Read, că adevăratele reprezentări plastice ale lumii apar în obiectivitatea lor

abia odată cu descoperirea geometriei). Componenta corporală a scrisului lui Radu Petrescu e vizibilă mai ales în jurnale, în *Catalogul mişcărilor mele zilnice* şi *Ocheanul întors* cu precădere. Primul jurnal (din anii liceului şi ai facultăţii) are o pronunţată componentă bacoviană, cu nervi care dor, cu sonorităţi care fac să vibreze atomii şi cu peisaje apăsătoare, când nu dezolante, deşi privite cu o stranie ingenuitate. Latura de genuin a fiinţei autorului apare în toată splendoarea ei în cel de-al doilea jurnal (care conţine şi o mulţime de notaţii teoretice, toate deosebit de interesante), într-un context meteorologic şi geologic de început de lume (Prundu Bârgăului şi Petriş). Aici, pentru tânărul scriitor, lucrurile sunt idei, iar privirea un instrument de lucru de o mare precizie. Totul e să ştii să elimini aerul dintre lucruri şi să descoperi cum pot fi depăşite, una câte una, treptele apropierii sau ale depărtării. În lumea localităţii Petriş, suveran e corpul privitorului, care savurează totul (laptele, fructele, peisajele, chipurile oamenilor, norii, vegetaţia). Primele jurnale ale lui Radu Petrescu au în ele o componentă gidiană (vezi *Fructele pământului* şi *Noile fructe*), fără exaltarea retorică a scriitorului francez, dar urmând acelaşi patos metabolic al cuceririi spaţiilor experienţei. Literatura propriu-zisă a autorului (în primul rând cele

două mari romane ale sale, *Matei Iliescu* şi *Ce se vede*) pare departe de această primă treaptă corporală. Ceea ce derutează şi inhibă e caracterul lor foarte lucrat. Pe de altă parte, textele ficționale conțin şi zone în care cuvintele primesc încărcături speciale, carnale, făcându-te să simți în ele susurul sângelui. În romane, corporalul e turnat în alte tipare, drumurile descriptive către semnificațiile unor fizionomii şi medii obiectuale sunt altfel croite. Şi când e vorba de personajele terestre şi de senzațiile lor contingente, şi când e vorba a lăsa să se întrevadă în transparența textului cealaltă lume, conceptuală şi transumană, a mitologiei greceşti sau a Sfintei Treimi biblice, transferul de corporalitate se manifestă discret, într-o tehnică a acumulării detaliului ce mimează (neintenționat) realismul stendhalo-balzacian sau materialitatea scrisului flaubertian.

La Radu Petrescu însă, secvențele perceptive se întretaie, se lipesc în continuități mari, marcate de contraste făcute mai întotdeauna să pună în opoziție pământul şi cerul:

> Îl conduse în casă, în fața unei mese acoperite cu lână neagră şi roşie, croşetată cu ochiuri enorme, pe masă era o fotografie, înrămată cu scoici lipite pe carton şi date cu bronz argintiu, înfățişând un bărbat şi o femeie aşezați

alături pe scaune, femeia privind fix la fotograf, bărbatul cam într-o parte, voinic şi gros, în casă mirosea a sulfină, a busuioc şi a gutui, dar şi a leşie de frecat podelele. O femeie foarte trecută, cu mustăți, îi aduse, pe o tavă neagră pictată cu îngeri, o farfurioară de dulceață şi un pahar cu apă. Din casă şi de afară nu se auzea nimic, doar cârâitul unei găini, scârțâitul unei cumpeni. Era mai mult decât linişte, lumea părea zidită, mistuită în aer, lumina eliminase sunetul din univers. Lovind în praf, copitele cailor abea se auzeau, butucul roților docarului, frecându-se de osii, şi scârțâitul hamurilor cailor care îşi scuturau capul de muşte veniseră doar ca un ecou îndepărtat şi derizoriu al lumii ochilor ei, pe care i se opriseră ochii. Lumea aceasta căreia îi fusese smuls un organ esențial, sunetul, era moartă, bărbatul cel gras, femeia cu dulceața, vărul Savel, baba şi călugărița aveau aerul unor supraviețuitori singuratici. Eliade îşi învârtea precaut, cu vârful limbii, prin gură, dulceața de trandafir, nu se hotăra s-o înghită, femeia se retrăsese fără un cuvânt şi era din nou singur, timpanele îi erau asediate de linişte ca de albine, pe fereastra mică, până la jumătate acoperită cu o maramă, vedea afară, printre salcâmi, un sul de fum, sau de praf, ridicându-se la cer. Atunci încet, prevenitor, pentru că Eliade se uitase, cu gura plină de trandafiri, privind prin fereastră, omul tuşi.

Ce se vede, de fapt, la o privire de ansamblu, în scrisul lui Radu Petrescu?

În primul rând, o teribilă grijă față de fiecare cuvânt aşternut pe hârtie. Nu putem vorbi aici, ca în cazul poeților, de un cult al cuvântului, de o preocupare calofilă pentru expresivitate. *Le mot juste*, cuvântul potrivit la locul potrivit, asta caută prozatorul. Evident, modul lui de a scrie înseamnă la tot pasul calcul, matematică sintactică şi sonoră, joc al echilibrelor, totul într-o viziune organică, sublimată în spiritual, cosmo-antropocentrică.

Avem apoi ocazia să descoperim că limbajul prozei nu este un limbaj direct, instrumental, cum se tot spune. Prin multe trăsături, el se apropie de limbajul poeziei – fără poetizările implacabile de acolo. Fugind de poezie, de repetiții, de sentimentalisme, Radu Petrescu pune în practică o scriitură tăiată (exact aşa cum sunt tăiate mingile la jocul de tenis), sincopată, permițând salturi temporale şi spațiale între punctele de tensiune ale universului său romanesc.

Scriitura aceasta nu o găsim şi în jurnale, care par mai aproape de tiparul notației tradiționale, depăşit printr-o infuzie enormă de concretețe.

Romanul, în schimb, e genul suprem, genul în care se păstrează în lumea modernă memoria ficțională a speciei. Înnoirile sale sunt posibile doar din interior, prin construcție şi scriitură. Radu Petrescu crede în epic. În

acel epic al detaliului, cu mare putere de acoperire, de sorginte realist-naturalistă. Vorbeam la început despre decizia cu care Radu Petrescu înțelege, încă de la primele sale scrieri, să se implanteze în câmpul literaturii europene. Nu este vorba aici de o adeziune formală, exterioară. În *Sinuciderea din Grădina Botanică* sunt pastişate şi actualizate prin replici stilurile şi scriiturile tradiției. Înclinația parodică va lipsi mai totdeauna din scrisul autorului. Pastişa, în schimb, e o formă de înțelegere şi transgresare spre altceva. Odată descoperite marile modele transcendente de valorizare şi „optimizare" a ființei umane, cel al mitologiei greceşti (om-zeu-destin) şi cel al mitologiei creştine (Fiul – Sfântul Duh – Dumnezeu), apare datoria de a compune romane care să vorbească simultan despre contingent şi transcendent, despre antropologizarea cosmosului şi risipirea umanului în tot ceea ce-l înconjoară. Mai departe, scrierea în transparență permite circulația nestânjenită a semnificațiilor şi simbolurilor între etajele textului. Astfel, scriitura lui Radu Petrescu se personalizează până la ermetism.

Autorul ştie că trebuie să facă joncțiunea între linia livrescă, ludică şi intelectualistă a prozei noastre (Miron Costin, Mateiu I. Caragiale, G. Călinescu) şi cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat

(Camil Petrescu, M. Blecher, A. Holban). Aceasta e o problemă literară, dar la fel de importantă e problema ontologică. Nu s-a observat încă destul că toate preocupările conexe ale autorului (critica de artă, desenul, observațiile despre metafizica arhitectonică a unor orașe) nu fac decât să dea mai multă forță scrisului său, care constituie un continuu război cu dezordinea, demonicul, visceralitatea, morbidul, absurdul gesturilor, urâțenia, detritusul uman. Scriitura atinge nenumărate forme ale exorcizării prin exhibare. Teluricul în general (cu obsesia prafului și a pământului degradat) e tratat în regim infernal, spre deosebire de vegetație, cer, nori, care dobândesc semnificații celeste. Acestea la un loc, surprinse de o privire tactilă de mare acuratețe, alcătuiesc masa de carne ce învelește, diferit de la un caz la altul, scheletele de idei și simboluri ale celor două romane. Ambele ascund și redutabile componente teoretice. În *Ce se vede*, de pildă, pe un fundal narativ de o puternică consistență socială și existențială, sunt plasate teorii referitoare la scris, la caracterul divin al scrisului, o întreagă demonstrație „textualistă” asupra relației autor-scriitură-cititor.

(*Observator cultural*, nr. 136, 2002)

Livius Ciocârlie şi beția vidului[12]

Între criticii şi eseiştii noştri din ultima sută de ani care şi-au încercat puterile şi în creația propriu-zisă, Livius Ciocârlie este, după G. Călinescu, singurul prozator adevărat. Un prozator singular, egocentric, dilematic, nevrotic, autist într-o oarecare măsură, tarat ca şi Bacovia de o oboseală pur existențială şi obsedat înainte de toate de actul de a scrie. Critica şi eseistica sa, chiar dacă de o mare finețe şi acuitate, nu par a fi în măsură să-i satisfacă această obsesie, ceea ce e simptomatic şi, într-un fel, salvator. Sastisit de cărțile altora, plictisit de propria sa analitică metaliterară ghidată mai mult de intuiție decât de metodă, încercând să găsească o ieşire din alteritatea scrisului exterior eului propriu, Livius Ciocârlie îşi propune să descopere esența misterioasă a scriiturii într-un discurs care să-i aparțină în exclusivitate, pe care să-l administreze după bunul său plac, deşi fără prea multă tragere de inimă (ceea ce reprezintă – potrivit constatărilor autorului – o deficiență nativă). Nu vrea să scrie romane, nici proză scurtă, desfide autoficțiunea şi, la urma urmelor, n-ar vrea să fie nici măcar autorul unui text

[12] Textul consacrat lui Livius Ciocârlie, al zecelea în seria din *Observator cultural*, avea şi un subtitlu: „Scrisul ca obsesie, eul fără corp, oboseală şi indiferență”. (n. ed. C.M.)

construit după tiparul jurnalului. Refuză în ceea ce face orice idee de gen sau specie. Nu-şi construieşte un univers de teme şi subiecte numai ale sale, cu toate că în final fantasmele spirituale şi ontologice care-l motivează ca scriitor capătă statutul unui astfel de univers. Nu se împacă nici cu principiile unei scriituri experimentale sau poetice, chiar dacă experienţa sa de eseist specializat în literatura franceză modernă i-a permis să cunoască bine toate aceste condiţionări ale prozei necanonice. Nu pune preţ pe ideea de text, nu vrea să fie un original, niciun autenticist în sensul lui Camil Petrescu sau Mircea Eliade. Constată însă că nu poate ieşi din propriul său egocentrism şi se gândeşte cu simpatie la opera născută în afara oricărei metode a lui Proust.

Iată un scriitor destul de mofturos şi care nu ştie prea bine ce vrea, deloc incomodat de această condiţie neproductivă câtă vreme el e convins că lipsa unei substanţe apriorice de inspiraţie poate căpăta statutul unei substanţialităţi încă necercetate. Dincolo de indecizia şi inhibiţia de moment, dorinţa de a scrie pulsează în conştiinţa lui ca o rană, iar această dorinţă lipsită de obiect i se pare suficientă, satisfăcătoare, un factor psihic de echilibru, o promisiune de a putea investiga inaderenţa eului faţă de propriul sine. Pulsiunea textualizării e o

constantă irepresibilă, producătoare de crize şi perioade de abandon, iar în spatele ei se află vidul, nimicul, inerția, monotonia, repetabilitatea, gustul sulfuros al vieții, spectrul morții. Cum să treci dincolo de ele? Cum să le învingi? În cărțile lui Livius Ciocârlie, salvarea de aceste constante descurajatoare se află în amintire, în reconstituire, în evocare. Nu există o contrapondere semnificativă la ceea ce pune sub semnul întrebării creația. Vidul nu poate fi învins decât cu propriile sale arme, prin asumare şi neimplicare personală. Prin asumare pentru că această realitate lipsită de materie palpabilă şi semnificație e alcătuită din trecutul şi actele cotidiene ale celui care scrie. Prin neimplicare personală în sensul impersonalizării, adoptând în viață şi în scris o condiție de observator. Ambiguitatea, sugestia, patosul expresiv, transfigurarea lipsesc din paginile cărților. Uneori scriitura ca reconstituire se confundă cu un demers livresc de la un capăt la altul, prin montaj de documente, fragmente de scrisori şi pagini de jurnal ca în romanul *Un Burgtheater provincial* (1984). Cert este că singura substanță viabilă pentru scrisul autorului e aceea a trecutului, cu toate că până şi acesta pare să conțină în miezul lui un fluid entropic, halucinant, discontinuu, haotic, dispersiv şi depersonalizator, pe care propozițiile îl

disciplinează cu dificultate. Scrisul lui Livius Ciocârlie e autobiografic de la un capăt la altul, dar reconstituirea şi înregistrarea *hic et hoc* a propriei biografii nu par să fie marcate de nicio conotație teleologică. E ca o nesfârşită restituire cinematografică lipsită de motivație şi scop. Totul curge, se înlănțuie, se efasează, se suprapune, alunecă în comentarii şi constatări negative, defetiste, care pulverizează orice idee de construcție. Nu există opriri, transfocări, ruperi de ritm, decupaje spectaculoase, prim-planuri de efect. Scrisul lui Livius Ciocârlie e un film alb-negru care se hrăneşte din tensiunile propriei sale monotonii. Din propria sa lipsă de corporalitate.

Nici corpul nu reprezintă pentru autor un element vitalizator şi o sursă de prospețime textuală. Ceea ce nu înseamnă că din evocările sale lipsesc senzațiile, stările psiho-fizice, procesele de vizualizare, lumea simțurilor. Prezența corpului e de la sine înțeleasă, un dat normal al vieții care nu sporeşte nici plăcerea, nici plictiseala de a trăi. Autorului i se pare vulgar să se intereseze de ceea ce se întâmplă cu sine ca entitate somatică. El nu se lasă furat de pornirile autoscopice ale senzitivității sau de stări care să pună intelectul între paranteze. Nu ne spune nimic despre viața sa afectivă, sentimentală, erotică, sexuală. Carnea, iubirea, sexul sunt anticamere ale morții. Egoul

autorului e incapabil să se manifeste corporal, prin bucurie, juisare, durere, furie, disperare sau stări de reverie în manieră Rousseau. E aici şi un fel de excesivă pudoare, aproape feminină. E însă şi altceva. Cel care scrie refuză să se lase absorbit de condiția sa de autor, de substanța carnală aflată la originea propriului său intelect. E un refuz mai mult decât paradoxal, pentru că vidul la care vrea să ajungă autorul presupune destrămarea progresivă a nenumărate straturi de materialitate. Şi asta indiferent dacă proiectul său riscă să fie unul total ratat. Dar autorului îi place această negativitate a propriului demers. El îşi cunoaşte inconsistența. El ştie că dincolo de complicata sa silogistică se află derizoriul, senzația de gol, entropia. Crede că literatura adevărată îşi întemeiază consistența pe percepția morții. Nu scrie însă neapărat despre moarte. Scrie despre ceea ce nu mai este, scrie despre trecut şi despre ceea ce a dispărut odată cu el. Sau scrie despre moarte aşa cum scrie despre orice altceva. Ca un diletant. Asumându-şi acea condiție de diletant pusă în practică de Montaigne în *Eseurile* sale.

Şi dacă tot a fost pedepsit să scrie o carte, atunci autorul ar vrea să scrie o carte despre starea de neînțelegere. Onestitatea lui e totală. Se suspectează că

suferă de incapacitatea de a-şi comunica prin scris stările interioare. Dar nici nu acordă vreun credit literaturii în acest sens. Reconstituirile pe care ni le propune Livius Ciocârlie duc scrisul înainte, sunt suporturile acestui scris, devin forme de contabilizare a unor întâmplări, de recapitulare a unor fapte şi oameni care fac/au făcut specificul vieții sale, nu şi farmecul şi interesul acesteia. Pentru că amintirile sunt revelatorii unor dependențe insurmontabile față de familie, rude, prieteni, colegi, cunoscuți, locuri, localități, locuri de muncă, habitudini, cutume, stereotipii personale. Cel care scrie e un om fără calități care n-are curajul de a-şi transforma această lipsă de calități într-o miză. Nedefinitul propriei naturi îl blochează. Simte că trăieşte într-un interval perpetuu. Necunoscutul din cunoscut nu-i suscită atenția. Privite din afară, lucrurile sunt entități compacte. Privite dinăuntru, ele n-au nicio consistență. Atunci despre ce şi cum să scrii? Singurul inocent pare principiul listei, în care haosul e ordonat aleatoriu. Capriciile memoriei sunt oarecum strunite de o structură canonică, tematică şi cronologică în acelaşi timp. Diaristica autorului e pândită de fantasma acelui tip de roman modern care a renunțat la epic în favoarea adevărului interior, dar şi aici lucrurile sunt mai complicate decât par.

Cea mai romanescă scriere în proză a lui Livius Ciocârlie este *Clopotul scufundat* (1988). Ea apare într-un context în care în literatura noastră se vorbea deja de câţiva ani despre biografism, textualism şi postmodernism. Totuşi, cartea nu pare să aibă prea multe elemente comune cu acest context. Ea e mai aproape de jurnalele lui Radu Petrescu şi de romanele lui Sorin Titel decât de textele lui Daniel Vighi, Mircea Pora şi Gheorghe Iova. Lui Livius Ciocârlie îi lipsesc entuziasmul, fanatismul noutăţii, credinţa în puterea de semnificare sporită a textului, consecvenţa opunerii la un real dat devenit din nou perceptibil printr-o nouă abordare retorică. Nu ia parte decât sporadic la dezbaterile jurnalistice ale zilei, în ciuda faptului că scrisese încă din 1974 o carte despre Noul Roman şi textualismul francez (*Realism şi devenire poetică*). Cum am văzut însă mai înainte, el nu crede în ideea de proză, cu atât mai puţin în formula romanului, şi refuză ficţiunea pentru că aceasta e un alt fel de minciună. Scrie atunci Livius Ciocârlie o literatură a adevărului? Este el un reprezentant al nonficţiunii? Într-o oarecare măsură. Oricum, jurnalul e preferat prozei ca atare, cum se va şi vedea în cazul cărţilor sale de mai târziu, unele anterioare ca substanţă *Clopotului scufundat*: *Fragmente despre vid* (1992), *Paradisul derizoriu. Jurnal*

despre indiferență (1993), *Viața în paranteză. Jurnal 1965-1977* (1995), *Cap și pajură* (1997) şi celelalte. Peste tot, vidul şi indiferența sunt cei doi poli ai existenței autorului, motoarele neliniştilor sale scripturale. Altfel, se vede bine că deprinderea cititului e superioară deprinderii de a scrie, că scrisul lui Livius Ciocârlie e un alt mod de a citi. Formația didactică şi universitară a autorului, obişnuința sa cu o anume uscăciune a discursului îl fac probabil să eludeze toate acele elemente de consistență pe care le-ar putea aduce cu ele simțurile, percepția, viața interioară a trupului. Undeva autorul constată că aici ar fi vorba de un deficit de energie cu privire la lumea exterioară. Dar psihologia sa de scriitor e aceea a unui bricoler. *Un Burgtheater provincial* e o astfel de operă de bricolaj. Livius Ciocârlie nu scrie, ci fişează, nu compune, ci decupează. Propozițiile sale sunt note, glose, adnotări, recuperări, observații, constatări. El nu caută structuri epice sau psihologice, ci adevăruri personale. Refuză să-şi acopere figura cu o mască. E fascinat de ceea ce nu poate să facă, literatură în sens propriu. Faptul de a scrie e o formă de compensație a unei frustrări funciare. Teama de vid e în aceeaşi măsură o teamă de retorică.

Neîncrezător în tehnicile descriptiv-analitice ale Noului Roman francez, în experimentalismul insolent şi accentuat

semiotic al grupării Tel Quel, în căutările narative în planul limbajului specifice perioadei noastre prepostmoderne a anilor ‘70-’80 din secolul abia încheiat, Livius Ciocârlie refuză să-şi insereze propriul travaliu în evantaiul de căutări ale zilei. E deschis faţă de proza românească a momentului, o înțelege, încearcă să-i stabilească elementele particularizatoare, dar el ca autor urmăreşte altceva, o grupare de fantasme la care se va raporta tot timpul: inconsistenţa, nesiguranţa, hazardul actelor şi al faptelor, pasivitatea, inactivitatea, oboseala, nimicul, vidul existenţei. Ciudat e faptul că această preocupare nu conduce la o scriitură poetică, izolaţionistă şi la o metafizică a eului. Câteva încercări în acest sens apar totuşi în *Paradisul derizoriu*, unde indiferenţa devine o temă esenţială, scăldată în nenumărate precipitate livreşti. Interesul se îndreaptă însă spre teosofie, antropologie şi psihanaliză, nu spre graniţele metabolismului psihic personal. Neîncrederea în concret şi în sensul corpului vine probabil la Livius Ciocârlie din inaderenţa sa la plinătatea lucrurilor, de aceea, chiar şi atunci când corpul se face văzut (şi e vorba aici de un corp feminin surprins în gesturi de o mare delicateţe), în scrisul său el e o suită de intermitenţe, un fragmentarium de

prezențe risipite printre alte lucruri şi gesturi cotidiene, automatice:

> A ocolit masa, şi-a descheiat nasturii rochiei de sus până jos, a scos-o, mătasea albastră, umerii, spatele între mătase şi gât, s-a întors, s-a aplecat, a luat o cutie dintr-o lădiță de lucru, cutia ovală, umbra dintre sâni când s-a aplecat, brațele, pieptul între mătase şi gât, s-a aşezat pe pat. A scos din cutie nasturi, o foarfecă, un ac şi un mosor cu ață, degetele, mâinile, capul aplecat, a trecut ața prin ac, a rupt un fir din mosor, mâinile ridicate, gâtul întins, a trecut acul prin nasture, rochia pe genunchi, sânii sub mătase, curbura coapsei, gleznele, papucii, a cusut, a pus rochia alături, pe pat, corpul aplecat spre lumină, genunchii, linia coapsei, pielea între mătase şi genunchi, a cusut, a cusut, mătasea întinsă pe coapse, umbra dintre mătase şi genunchi, degetele, firul de ață, părul peste frunte şi o parte din obraz, încrețiturile mătăsii peste linia coapselor, pieptul, umerii, brațele, a cusut, a tăiat firul cu dinții, a pus în cutie mosorul şi acul, a închis cutia, s-a ridicat. Tivul de jos al mătăsii, gleznele, papucii, umărul, gâtul, curbura sânilor, părul peste obraz, s-a aplecat, a pus cutia în lădiță, umbra picioarelor sub tiv, când s-a aplecat, s-a ridicat, mătasea întinsă pe pântec, a păşit prin cameră către un colț umbrit. Umbra pe zid. A mers prin cameră, mătasea acum galbenă, tivul sub glezne, forma corpului prin țesătura luminată,

spatele, linia picioarelor, brațele, linia picioarelor, brațele goale, părul scurt, a stins.

Descoperim aici acea absență față de oameni şi lucruri pe care autorul şi-o recunoaşte în mai multe rânduri. Eludarea adjectivului particularizator exprimă o voință de claritate şi constrângerile unei morale pudibonde de care autorul e iarăşi conştient. Insensibilitatea față de puterile stilistice ale scrisului transpare şi ea printre rânduri. Descoperim însă aici şi o căldură discretă, programatic reținută, a percepției, pe care o putem sesiza şi în multe alte secvențe ale vârtejurilor anamnetice din care se compun în bună măsură cărțile sale. Ceea ce îi lipseşte autorului este încrederea în sensul estetic al vieții. El scrie literatură împotriva esteticii şi primul element sacrificat de scrisul său e corpul, care poartă cu sine impedimentul consistenței şi al densității. Spre deosebire de Roland Barthes, Livius Ciocârlie nu crede în cerebralitatea corporalului şi îşi asumă acest handicap într-un mod aproape tragic pentru un prozator. Sinele său se zbate să afle *ce* este, nu cine este cel care spune *eu*. Literatura lui nu are nimic dintr-un discurs îndrăgostit de real şi nici măcar de idee. Tânjirea după mediul placentar al vieții implică o pulsiune pe care literatura nu o poate satisface în formele sale estetice. Livius Ciocârlie rămâne cel mai

profund observator al neputinţelor şi inhibiţiilor sinelui din toată literatura română. *Mutatis mutandis*, el este un Max Blecher al suferinţei abstracte şi al acelui gen de normalitate existenţială care-şi sacrifică bunurile şi bucuriile vieţii pe altarul unei conştiinţe morale fără ieşire.

(*Observator cultural*, nr. 149-150, 2003)

Ura de sine a eului, corpul ca alteritate şi surplus[13]

Un fenomenolog fără sistem, nici principii de lucru consecvent analitice, un entuziast deconstructor al propriilor sale descoperiri fenomenologice şi textuale, acesta este Gheorghe Iova, unul dintre cei mai controversaţi autori apăruţi în literatura noastră spre sfârşitul anilor '80. Deşi fără cărţi publicate, el se face cunoscut încă din anii '70 prin modul său de a gândi literatura „în răspăr", pe inversul direcţiilor ei dominante, mânat înainte de aceeaşi mefienţă faţă de miturile estetice şi stilisticile de gen pe care o întâlnim şi la scriitorii grupaţi în jurul revistei franceze *Tel Quel*. Dar nu e locul

[13] Cel de-al nouălea în cadrul rubricii din *Observator cultural*, textul de faţă avea un titlu mult mai lung: „Gheorghe Iova şi căutările sale. Ura de sine a eului, corpul ca alteritate şi surplus. Fenomenologie şi speculaţie semantică". (n. ed. C.M.)

aici pentru istorie, oricât ar fi ea de recentă. Teoriile lui Gheorghe Iova cu privire la text, acțiune, individualitate, substituire şi reprezentarea prin înlocuitori ne interesează doar în cadrele lor generale şi nu le vom mai recapitula. În schimb, viziunea somatografică a autorului ne va reține atenția tocmai prin particularitățile ei, care o disting de „cazurile” urmărite până acum (Radu Petrescu, Mircea Nedelciu, Simona Popescu, Ştefan Agopian etc.).

În textele lui Gheorghe Iova, somatografia şi gramatologia merg mână în mână, se constituie într-un act de respirație gură la gură. Corpul pompează oxigen în fiziologia rostirii. Limbajul transformă corpul într-un mecanism somatic cerebralizat. E o operație fără sfârşit, mereu întreruptă şi reluată de la o carte/secvență de viață la alta, un demers la urma urmelor fără scop, lipsit de o motivație epică sau poetică, de vreme ce poietica autorului e una a inserției imediate în prezent (de cele mai multe ori la modul diaristic) şi, mai departe, a unei continuități scripturale lăsate în voia unei secvențialități de rutină, determinate biologic. Structurile sale de moment nu se supun unei suprastructuri finaliste, personajele sale nu sunt atât identități, cât semne umane ale lumii exterioare, pentru că totul depinde de eul care scrie, de biologia, cultura, imaginarul, gândirea şi senzațiile lui.

Indiferent de situaţia descrisă sau povestită, indiferent de condiţia şi poziţia din care se produce actul de textualizare, eul Iova e o prezenţă autarhică, dictatorială, atotcuprinzătoare, cu manifestări imprevizibile, schimbătoare de la o propoziţie la alta, disipată în nenumărate modalităţi de expresie, de la poezie la dramaturgie, de la gravitate la capriciul jocurilor gramaticale, de la ironie şi umor la logică şi silogism de factură *hard*. Spiritul ricanator, contestatar, antiretoric al autorului nu poate fi trecut cu vederea. Şi nici neobosita sa componentă inventivă, ludică, împinsă până la şarja dadaistă.

Cred că, înainte de toate, Gheorghe Iova e un critic al limbajului şi un creator de limbaj nou. Critica limbajului nu este însă în cazul său o operaţie strict teoretică, pentru că ea nu e niciodată străină de viaţa imediată şi nu se poate produce în afara unui metabolism somatografic care pune în valoare eul. În tot ceea ce teoretizează autorul, în tot ceea ce el pune sub semnul întrebării, contestă sau aprobă, nu există dezimplicare corporală. Eul dă măsura propriului său limbaj pentru că el este o măsură a tuturor lucrurilor. Limbajul e un instrument topografic, o prelungire a fiinţei, un mijloc de atac şi apărare. Autorul îşi edifică astfel o scriitură corozivă, dizolvantă, care

nivelează reliefuri şi şanţuri de separare între domeniile cunoaşterii, şterge conturul conceptelor, face din lucruri valori echipotente, pătrunde ca un acid în ascunzişurile trupului anatomic.

Scriitura aceasta e funcţia unui eu care se urăşte. Textele recompun un eu fără secrete, fără fantasme sociale, redus la energia sa primară, dispreţuit, coborât în vulgar, sancţionat, dar şi eroizat, iubit în senzitivitatea sa imediată, înălţat în izolarea rarefiată a scrisului, pus la zidul foii albe de hârtie şi lapidat. Fără acest eu lipsit de complexe, dispersiv, depresiv, ofensiv, incapabil de voalarea propriei existenţe, locuit de provizoratul altor şi altor stări, scrisul lui Gheorghe Iova n-ar fi o scriitură, un parcurs neîntrerupt de evenimente cerebrale şi perceptive. Autorul nu scrie din ambiţia de a se manifesta ca scriitor, ci pentru a putea studia pe viu până unde poate merge această ură de sine, acest conflict al eului cu propriul corp şi cu propriul limbaj.

Fiind în esenţa scrisului său un neopozitivist educat la şcoala lui Wittgenstein, Gheorghe Iova acordă în toate demersurile pe care le iniţiază mai multă importanţă cuvântului decât obiectului. Pentru el nu există decât ceea ce poate fi transpus şi inventat în limbaj. Realitatea propriului trup poate să fie pusă şi ea sub semnul

întrebării dacă trupul acesta refuză să-şi dezvăluie opacitatea. Determinarea oricărei existențe, cu toți parametrii ei, e o chestiune de cartezianism. Scriitura autorului este expresia vizibilă a unui *cogito* ascuns, supus el însuşi problematizării, luat în posesie cu suspiciune ca orice alt obiect. Gândirea îşi conține propriul ei *de ce gândesc?*. Altfel, întrebarea *de ce scriu?* pare lipsită de sens. Corpul este controlat şi supus prin gramaticalizare, dezmembrare lexicală, analiză sociografică, telescopare antropologică.

De aici, o anume ambiguitate şi echivocitate a textelor în care limbajul şi obiectul devin ținte interşanjabile. Ambele entități se împotrivesc spunerii, ambele par impenetrabile, dure şi mate, ca nişte obstacole insurmontabile. Aşa apare interesul pentru protuberanțe, pliuri, orificii, articulații, goluri, excrescențe. Scrisul lui Gheorghe Iova pare în orice punct al său urmarea unui act de *tabula rasa*. Dar e întotdeauna nevoie de un accident care să facă scrisul posibil. Concretul existenței e căutat de fiecare dată în starea lui de primordialitate. Lumea nu este – în spirit wittgensteinian – ceea ce se vede şi poate fi atins, ci ceea ce vine, un viitor-prezent surprins în continua sa curgere. Limbajul care construieşte obiectul în prezentul scrierii e mai important decât limbajul care îl

numeşte aprioric. Prezentul scrierii (enunțarea) e la fel de îndreptățit ca şi prezentul constituit de această scriere (enunțul). Numele obiectelor sunt arbitrare şi, de aceea, permit nenumărate analogii. Actele ființei sunt arbitrare şi, de aceea, obligă la determinarea unor filiații contextuale. Limbajul acestei ființe poate fi un instrument de precizie apt să deseneze o nouă geometrie conceptuală. Astfel apare fuziunea dintre ființa gânditoare şi limbaj.

În *Texteiova* (1992), volumul de debut al autorului, ființa Iova e o colecție de secvențe textuale. Textele au o singură substanță, substanța Iova. Corpul celui care scrie e în acelaşi timp un corp viu şi un corp textual. Textul nu este haina, ci carnea lui. Sistemul fenomenologic de care uzează autorul pentru a opri lumea în loc în cursul analizei e o simplă trusă de prim ajutor, nu un bloc operator. Iova nu face operații, ci intervenții, el inventariază simptome, nu prescrie rețete. Nu-şi pregăteşte îndelung actele, mizează pe reacțiile imediate ale propriei sensibilități. Tăieturile în prezent sunt rapide, profunde, eficiente, destabilizatoare. Iova nu le valorifică urmările, el nu contabilizează nimic, nici succese, nici insuccese. Lasă mereu deschisă calea unor relansatori textuali, croieşte punți peste noțiuni şi principii, pune în relație forme de adevăr aparent incompatibile. El nu scrie

cărţi, nu are subiecte prealabile, nu urmăreşte conflicte, scenarii narative bine articulate. Cărţile sale sunt de obicei decupate din textul unic care se confundă cu viaţa sa scrisă. Fragmentările exprimă în cazul lui nu un proces retoric, ci un flux vital fragmentat. Straturile sensului sunt produse de acelaşi substrat inform de expresivitate pură.

Şi totuşi, *De câţi oameni e nevoie pentru sfârşitul lumii* (1999) pare să fie un text deliberat scris ca o carte. În primele pagini, autorul vorbeşte despre cochetăria sa cu gândul de a scrie o carte şi despre personajul ei central care rămâne în afara cărţii, pe care cartea nu-l înghite. Ne întâlnim de fapt cu acelaşi tip de eu autarhic, aflat pe post de observator, de instanţă a spunerii, de instituţie a scrierii, deasupra universului său somato-mental, deasupra colii albe de hârtie. Eul acesta evoluează cu dezinvoltură pe diferitele paliere ale vârstelor, pe diferitele lungimi de undă ale propriului intelect, adunând de peste tot pulberi de sens sau transformând datele culese în fragmente şi pulberi de informaţie cu nesfârşite implicaţii semantice.

Discursul e un conglomerat în acelaşi timp poetic, eseistic, lexical, narativ, istoriografic, politic, descriptiv etc., fără însă a se închega în secvenţe unitare. Replici cotidiene, expresii idiomatice, sentinţe de autor, citate

(unele întoarse pe dos şi aruncate în derizoriu), nume, siluete şi prezenţe umane, analize de sens asupra unor părţi anatomice (capul şi aparatul masticator, membrele, organele sexuale etc.), aserţiuni paradoxale, versuri, versificări ad-hoc, nesfârşite jocuri de cuvinte, fragmente din textele biblice, dezvoltări de idei şi propoziţii primite, dialoguri, documente (comentate sau nu), schiţe de subiecte, generalizări politico-geografice, resturi dintr-un vast câmp al experienţei şi cunoaşterii îşi dispută întâietatea în acest text care încearcă să devină o carte, un roman, şi în cele din urmă eşuează.

Cuprinsul cărţii se confundă cu un jurnal aleatoriu, desfăşurat capricios, furibund, patetic adesea, cu momente de cinism şi ironie neagră, el pare un vast şantier romanesc lăsând la vedere nenumărate materiale disparate, strânse haotic în acelaşi loc, pe care cititorul răbdător l-ar putea eventual transforma într-o întreprindere textuală coerentă. Spre deosebire de celelalte cărţi ale autorului, aceasta e cea mai centrifugă scriere a sa. Eludarea unui centru unificator este vizibilă. Nici trupul nu mai e analizat în pozitivitatea lui perceptivă, ci văzut în complicaţiile sale fizice nocive spiritului, în anamorfoza sa negativă cum se întâmplă în următoarele două fragmente:

1. Revin asupra determinării eu-lui prin mutilare. E o experiență lungă, conştiința trupului analizat (dat ca analizat). Decât dinți stricați şi dureroşi, mai bine lipsă. Decât şchiop, ciung, chior, cocoşat. Lipsa e preferată. În fenomenalitatea stricării şi a suferinței, trupul are prea multe componente. Le izolează, se disting boala, durerea. Te trezeşti cu un inventar prea mare de lucruri nedorite. Şi – lăbărțarea asta intolerabilă e trupul tău. Prezentat aşa, e inacceptabil. Trupul se separă, bucată cu bucată, de tine. Nu vrei dragoste cu forța. Lupta o dai ca separarea trupului de tine să se facă între doi întregi. Asta poți tu şi nu poate el. În părăsirea la care te supune, un număr incredibil de părți se detaşează, te lasă singur. Vrei, dar, să muriți împreună, dintr-una.

2. Dinții şi măselele nu fac corp comun cu fălcile (sic: plural!). Dinții şi măselele sunt mobile fixate, înşiruite ca literele în matriță. Tiparul vine din muşcătură, din tehnica refacerii danturii. Dantura e prima care uzează de înlocuitori. Brâncuşi mută sculpturalul de pe statuie pe soclu. Capul muşcător stă pe trunchi, pe trup. Sculptura preferă corpul, trupul. Tors. Trunchi. Sculptura să revină pe capul muşcător, pe cap deschis: în vorbă, extaz, spaimă mută, blocaj (bouche-bée), muşcătură, cântec, plictis/căscat, prostie/gură. Cască şi curiozitate, uimire. Cap decalotat. Pielea capului, anamorfoze. Tipologii. Cap

înfierbântat, cap în cleşti, în menghină, în cercuri ca o butie. Cap spart, perforat, zdrobit. Se reface. Brâncuşi eludează trupul, el află corporalitatea capului.

Iată cum corpul e privit aici exclusiv în armătura sa, în mecanica lui de pârghii, articulații, ligamente, elemente osoase, în calitatea sa de aparat chinestezic sau masticator (capul), în mobilitatea sa gestuală. Arhitectura lui e refăcută empiric, în funcție de un pragmatism al supraviețuirii. Corpul e însă şi un „obiect” supus degradării, distrugerii, exagerărilor artisticului, morții. Pentru a-l prinde în text, Gheorghe Iova pune la treabă o fenomenologie tăioasă, paradoxală, plină de paranteze analitice – unele convingătoare, altele mai puțin – instituite fără ezitare, ca într-un demers de „reparare a lucrurilor”, cum ar zice Francis Ponge. De-a lungul cărții, autorul deschide zeci de ateliere de analiză şi restabilire a sensurilor componentelor existenței. Unora le asigură în continuare producția de semnificații, pe altele le uită, le abandonează sau le distruge.

Nu există în toată literatura română un autor înzestrat cu atâta poftă textuală pentru orice cum este Gheorghe Iova. Nimic din experiența sa de viață nu rămâne neamintit, nimic din lecturile sale nu rămâne neasumat şi nedus mai departe. Limba însăşi e supusă unui proces de

explorare, până în zonele ei fonologice, idiomatice, regionale şi licențioase. Autorul are în față un vast câmp de lucru pe care îl abordează la modul experimental, fără teamă de obscuritate sau ininteligibilitate. De multe ori paginile cărții nu se mai constituie în suporturi fizice pentru scris, ele devin locuri în care cuvintele, semnele ortografice, propozițiile sunt distribuite spațial, în ecuații vizuale care transformă blancurile în elemente de sens. Scrisul lui Gheorghe Iova, oricât de controversat s-ar dovedi el în continuare, îşi are unicitatea sa corporală, vizuală, mentală – semn al unui tip de autenticitate a spunerii asumat până la capăt, pe viață şi pe moarte. Numai aşa poate fi înțeles acest nou cuvânt: *Texteiova*. Şi numai aşa putem înțelege toată greutatea acestei propoziții: „Omul le face pe toate şi zice eu”.

(*Observator cultural*, nr. 146, 2002)

Paralelismul corp-limbaj, oralitatea ca înveliş somatic, voluptatea descrierii vizuale[14]

Senzaţia de cenuşiu şi repetabil pe care o degajă proza scurtă a Gabrielei Adameşteanu ţine, probabil, în primul rând, de aspectul verbal, dialogic, strict comunicativ al „scenariilor” epice propuse. Imediat lângă această trăsătură trebuie să situăm incursiunile autoscopice ale personajelor, soldate, în general, cu descoperiri de sine care nu ies prin nimic din obişnuit. Naratorul volumelor *Dăruieşte-ţi o zi de vacanţă* şi *Vară-primăvară* este o voce impersonală, anonimă, lipsită de accente în vreun fel particularizatoare, aparţinând ea însăşi unei lumi monotone şi fără culoare. Grija faţă de obiectivitatea relatării/restituirii faptelor exterioare şi interioare, preţuirea pentru elementele descriptive minimale, ambiţia de a pune de fiecare dată în pagină cuvântul exact, în defavoarea pitorescului şi a spectaculosului, fac din scriitura Gabrielei Adameşteanu un discurs creditabil în toate privinţele, de o impecabilă neutralitate. Obsesia ideatică fundamentală a prozelor din aceste volume şi din

[14] Ultimul din seria „Pactul somatografic”, textul a apărut cu titlul „Corporalizarea realului la Gabriela Adameşteanu. Paralelismul corp-limbaj, oralitatea ca înveliş somatic, voluptatea descrierii vizuale”. (n. ed. C.M.)

romanul de debut *Drumul egal al fiecărei zile* priveşte conduita morală a actorilor aduşi în scenă, urmărită pas cu pas, fără ostentaţii didacticist-coercitive, de la manifestările sale primare, pulsionale la formele subtile, cinice ale voinţei de reuşită în viaţă.

Întrebarea la care încearcă să răspundă autoarea e aceasta: cum se poate trăi într-o lume atât de simplificatoare şi de ternă (în care regăsim toate caracteristicile cotidianului din perioada comunistă), mecanică şi egală în desfăşurarea ei (vezi titlul romanului de debut), edificată parcă împotriva vieţii şi a condiţiei umane generice? Personajele prozelor sunt prizonierii acestei lumi care, pusă sub lupa observaţiei, oricât de puţin insistent ar fi acest studiu, se dovedeşte mai bogată şi mai variată în fapte decât la prima vedere. Diferenţele dintre protagonişti sunt nişte diferenţe de sensibilitate temperamentală şi de ambitus caracterial şi psihologic. Iată o trăsătură care o separă cu evidentă pregnanţă pe autoare de colegii săi de generaţie (Mihai Sin, Alexandru Papilian, Horea Pătraşcu şi alţii), înclinaţi ca şi ea spre explorarea aceluiaşi univers al „făpturilor neînsemnate” şi al monotoniei actelor de viaţă. Dar personajele Gabrielei Adameşteanu nu sunt doar prizonierii unui perimetru social, ci şi prizonierii propriei lor structuri psiho-

fiziologice. Mecanica sufocantă a cotidianului în care aceste personaje sunt antrenate cu sau fără voia lor e contrabalansată în permanenţă de reziduurile subiective ale corporalităţii.

De aici şi tensiunea apăsătoare, lipsită de soluţii, a subiectelor tratate. Nu cred că putem vorbi în cazul Gabrielei Adameşteanu despre acea strategie a valorificării iluziei de realitate pe care o susţine, prin chiar materialitatea ei indelebilă, substanţa somaticului. Autoarea investighează aspectele corporalităţii din reflex, ca pe un element normal de continuitate a discursului. Corpul ascunde explicaţia unor gesturi şi decizii, suplineşte vorbirea şi comunicarea, dublează dialogul, prin rezonanţe sau disonanţe neaşteptate, menite nu o dată să descumpănească. Corpul este depozitarul propriilor sale sensuri greu decriptabile, ieşite brusc la suprafaţă în situaţiile de criză. El se confundă cu memoria, cu aşteptarea, cu stările inexplicabile de fericire şi demobilizare interioară sau cu reacţii spontane aproape imposibil de pus în cuvinte. Corpul este originea şi limita oricărei porniri, el este backgroundul oricărei manifestări verbale, al oricărui act anamnetic, o zonă incontestabilă de adevăr personal. Şi dacă viaţa eroilor principali, cu toată naivitatea, bovarismul sau meschinăria ei, se dovedeşte în

cele din urmă lipsită de nişte raţiuni uniliniare ale devenirii individuale, de vină este permanenta independenţă a corpului. Acesta nu poate fi strunit la comandă, nu poate fi explorat după voie în stările lui, nu se supune constrângerilor voinţei, nu poate fi luat în calculul unei matematici a bunăstării sau parvenirii. El fisurează zidul monolitic al convingerilor şi prejudecăţilor, motivează eşecuri, iniţiative sau stări de autism. Există un secret al corpului imprevizibil pe care, în prozele sale, Gabriela Adameşteanu îl păstrează intact, ferindu-se cu prudenţă atât de spectrul visceralităţii, cât şi de fantasmele colective ale frumuseţii şi ale forţei. Fragmentul următor e probabil emblematic pentru paralelismul dintre minte şi trup prin care e structurată identitatea personajelor din aceste proze:

> Se-ntinsese pe pat şi-n curbura ştiută trupul ei regăsea liniştea nopţilor vechi. Ce obosită sunt, îşi spuse Marta, ce obosită... Lumea lucrurilor crescând drept în sus se nărui în încremenire odată cu ea, numai trupul ei îşi mai amintea, culcat, mersul grăbit al zilei; îl simţea desprinzându-se lent, odată cu durerile vagi care-i pluteau în muşchi, înnodându-se-n umerii istoviţi şi în şolduri.
> — Stinge tu lumina, şopti.

Dar adormise mai iute ca ea şi răsuflarea lui greoaie i-l apropie într-o înduioşare a obişnuinţei. Ca altădată, în somn îl bănui neapărat şi-l ocroti cu gândul trupului ei, obosit şi subţire. Confuză, amintirea primelor nopţi alunecă spre ea şi bucuria cu care îl regăsea când deschidea ochii cleioşi de somn şi întindea prin întuneric mâna. Dormind, îşi pierduse vorbele şi gesturile noi, ce bine e, se gândi, ce bine e, şi nu mai încercă să-şi dea seama dacă e tot acelaşi.

Dar, în întunericul care o înveli după clinchetul comutatorului, un picior îi zvâcni, convulsionându-i de spaimă trupul, ca şi când ar fi existat fără ştirea ei, şi doar oboseala o stăpâni, întinzându-i în corp nemişcarea. Să mă întorc pe-o parte, gândi, să mă întorc, altfel aşa adorm, dar clipa gândului se lăţi fără ca nimic s-o urmeze. Spaima o străbătu iar în timp ce-şi reînnoia mereu gândul-poruncă, dar trupul inert, cotropit de somn, rămăsese în cearceaful cald, paralel şi desprins, ajungându-şi sieşi. În secundele fricii în care-l strigă înapoi spre trezie bâjbâi prin întunericul des şi orb, poate nici nu mai spera strigătul ei să-l ajungă. Dar atunci, ca într-o durere imensă, timpul fără prag explodă, trupul ei trezit se prăvăli în scârţâitul de arcuri al patului, cu recunoştinţă îl înveli între mâini şi alunecă în somn, uitând amintirea spaimei.

Putem sesiza în această descriere, dincolo de o anume poezie a cuvintelor care ar vrea să transmită mai mult

decât sunt în stare să spună, aceeaşi ecuație confuză a unei corporalități care trece cu mare uşurință de la percepțiile exterioare la cele interioare, de la senzații la gânduri, de la temporalitate la atemporalitate. E o caracteristică pe care o regăsim în aproape toată proza scurtă a autoarei, în care vorbirea, dialogurile, amintirile par să nu reprezinte nimic special şi în fond să nici nu se poată articula în continuumul lor fără sprijinul fizic al evenimentelor şi contextelor materiale.

Personajele Gabrielei Adameşteanu merg pe străzi, văd în jurul lor clădiri, ocupă spații intime, urcă în autobuze aglomerate, percep consistența aerului şi a luminii, beau, mănâncă şi dorm, poartă haine şi folosesc obiecte aparținând traiului zilnic care contribuie esențial la desenarea siluetei lor. Ele intră în relație cu alte prezențe umane marcate fără voia lor de senzația că toate aceste elemente se înscriu obligatoriu în complexul de detalii semnificative care le acordă identitatea. Am putea spune chiar că simțul şi conştiința detaliului, indiferent de valoarea lor pozitivă sau negativă în ecuația vieții, ne ajută să înțelegem ceva şi din ființa acestor persoane anonime, care nu sunt doar ceea ce sunt, ci şi tot ceea ce le înconjoară, oricât de sărace şi previzibile ar fi aceste contexte. Ele se zbat într-un păienjeniş de condiționări,

acceptate aproape fără nicio deliberare, ajungând de multe ori să nu mai poată distinge între propria lor natură şi conduitele primite din afară, în baza unor ritualuri şi tropisme sociale acceptate fără crâcnire.

Marea artă a autoarei e de a sugera această aliniere la canoanele stereotipe ale comportamentelor de grup sau cuplu nu prin comentariu auctorial sau prin recurs la formele ideologizate ale naraţiunii, ci prin descripţia somatică. Trupul e un rezonator al faptelor, dar şi o sursă de încredere în sine, un mediu germinativ al deciziei, un spaţiu tăcut de refugiu, dar şi un relansator existenţial. Toate aceste atribute ale trupului se fac cunoscute în planul discursului printr-o mare economie de mijloace, prin aluzii, remarci fugare, decupaje concentrate de reacţii şi percepţii, scurte analize de stări, acte, ieşiri (auto)contemplative din fluxul preponderent narativ al relatării. În fond, poetica la care subscrie creaţia Gabrielei Adameşteanu, apropiată de tradiţia modernă a prozei noastre interbelice, nici nu poate oferi mai mult. Corpul nu este în cazul acestei autoare o temă, un spaţiu independent de explorare, dar nicio sursă de ingrediente epice, un rezervor oarecare de concreteţe. Intuiţia adevărurilor trupului este evidentă, înzestrarea nativă pentru descoperirea nuanţelor de sens pe care le

presupune somaticul este la Gabriela Adameşteanu dincolo de orice îndoială.

În directă legătură cu această intuiție, trebuie să remarcăm şi finețea auzului autoarei atunci când într-un volum ca *Vară-primăvară* atenția ei se îndreaptă în mai mare măsură către spațiul auditivului şi al oralității cu funcție caracterizatoare. De fapt, în mod paradoxal, această accentuare a aspectului vorbit al limbajului personajelor în detrimentul descrierii auctoriale sau al actelor indirecte de autoscopie conduce la o mai pronunțată configurare a identității eroilor în cauză. În romanul *Dimineață pierdută*, de pildă, Vica Delcă devine un personaj memorabil în primul rând prin modul ei distinct de a vorbi şi de a pune în termeni lumea în care trăieşte. Lexicul, pronunția, sintaxa exprimă, în acest caz, nu doar o mentalitate, ci şi un statut social, o psihologie şi o morală. Totul este redus la un sistem elementar de valori de viață cotidiană (moştenite din lumea micii burghezii de mahala a perioadei interbelice şi malformate de societatea comunistă), iar corporalitatea devine un motor de energie, rezumat adesea (în planul enunțării imediate) la fiziologie şi metabolism.

E adevărat că în acest roman corpul nu mai reprezintă, ca în prozele scurte, o componentă identitară de acces

imediat, din sfera explicabilităţii directe a actelor. Personajele primului etaj al cărţii (Vica Delcă, madam Ioaniu, Niki, Ivona etc.) monologhează sau dialoghează la nesfârşit întru reactualizarea şi exorcizarea unui trecut comun. Psihologia lor e împărţită între apărarea unui sine crezut genuin şi conservarea simulacrului său public, obsedat de orizontul onorabilităţii sociale. Discursul exteriorizat şi vorbirea mută (secvenţele de monolog interior) înfăşoară în pânze suprapuse de aparenţă secrete interioare, culpe morale, nelinişti, pulsiuni sexuale, complexe fizice, conduite schizofrenice, maladii şi tare genetice. Pe ambele etaje ale romanului personajele sunt împinse înainte de energii somatice sublimate în ambiţie, curiozitate, responsabilitate familială, dorinţă de supravieţuire, eros, ispăşire, dilemă etică, frică de compromis, spaimă de moarte.

O observaţie făcută mai sus, aceea că mecanica gesturilor cotidiene e perturbată, în proza scurtă a autoarei, de neaşteptate izbucniri ale naturii subiective, se dovedeşte valabilă şi pentru eroii romanului *Dimineaţă pierdută*, supuşi ritualurilor etichetei specifice lumii burgheze (Sophie, Margot, profesorul Mironescu, Titi Ialomiţeanu – pe cel de-al doilea etaj al cărţii) sau cutumelor traiului de mahala şi cartier plebeu (Vica Delcă)

şi transformaţi în adevărate cazuri de supravieţuire socială sub diferite regimuri politice, trecuţi prin adânci procese de adaptare şi metamorfoză. Insistenţa asupra mediului de viaţă şi a cercului de relaţii se face fără grabă, în racursiuri semnificative, de mare consistenţă socioumană. Autoarea se lansează cu voluptate în descrieri de mobilier şi vestimentaţie, mereu atentă la aspectul meteorologic al cadrelor, pliindu-şi scrisul cu uşurinţă pe stilul ceremonios al reconstituirilor de secvenţe de lume.

În roman se vorbeşte enorm de mult şi despre toate lucrurile cu putinţă, de la nimicurile cozeriei de salon la ravagiile Primului Război Mondial, de la incurabila boală ascunsă a unui personaj ca profesorul Mironescu la obiceiul bătăilor cu flori de la şosea, de la informaţia creditabilă istoric la bârfa de la colţul străzii, de la viaţa burgheziei interbelice la avatarurile unui român fugit în străinătate în perioada ceauşistă, spre sfârşitul anilor ‘70. Totul pare acoperit, strivit, ascuns sub o pânză imensă de vorbe, exclamaţii, insinuări, argumentaţii, fapte cotidiene relatate în culori şi sobre, şi ţipătoare, ştiri din ziare, pagini de jurnal, expresii franţuzeşti de bonton, dialoguri de cabinet şi bucătărie, încât eroii cărţii par să existe doar pentru a-şi pune în operă menirea lor de fiinţe vorbitoare.

În realitate, tot ceea ce au ei de spus şi de comentat este expresia vieții ascunse a corpurilor. În spatele cuvintelor se desfăşoară o complexă viață larvară, compusă din dureri, simptome, insomnii, senzații de foame şi sațietate, voluptăți retrăite în amintire, timidități, emoții, crize fiziologice, modificări de tonus vital. Lăsând deoparte incontinentul monolog interior şi exterior al Vicăi Delcă, mai ales secvențele scrise sub forma unor confesiuni la persoana întâi (cele în care vorbesc Margot, Sophie, profesorul Mironescu) sunt în măsură să pună în lumină acest paralelism dintre corp şi limbaj, pe care l-am întâlnit deja în proza scurtă a autoarei. Dar aici, în roman, paralelismul în discuție e un paliativ al disimulării. În *Dimineață pierdută* disimularea e la ea acasă în toate planurile discursului. Atunci când se fac simțite, corpul şi subiectivitatea străpung pânza continuă a vorbelor la un mod de-a dreptul violent. E ceea ce deosebeşte substanța acestui roman de poeticile tradiționaliste ale realismului şi o apropie pe Gabriela Adameşteanu de scriitura elastică şi bazată pe disjuncții compoziționale şi schimbări de planuri temporale a unor autori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu şi Anton Holban.

(*Observator cultural*, nr. 154, 2003)

Proza lui Alexandru Vlad: corp la pândă[15]

Stările difuze ale conştiinţei sunt în proza lui Alexandru Vlad o expresie a corpului treaz. Prea multă atenţie acordată simţurilor tulbură spaţiul logocentric al intelectului – acesta pare să fie mesajul ascuns al planului moral imanent la care se raportează, în orice situaţie, viaţa personajelor. Percepţia face inteligibilul mai greu de adus în spaţiul conştiinţei, iar adormirea canalelor de comunicare cu lumea exterioară nu contribuie la clarificarea adevărului.

Între cele două etaje ale fiinţei, gândirea şi simţirea, există o nepotrivire şi neînţelegere originară. Subconştientul este poate chiar rezultatul informal al

---

[15] Textul despre Alexandru Vlad este singurul care nu a apărut în cadrul rubricii din *Observator cultural*, fiind inclus ulterior de Gheorghe Crăciun în această serie. De la finalul acestui comentariu lipseşte, de altfel, precizarea cu privire la data şi locul apariţiei, ceea ce mă face să cred că e vorba fie despre un text mai vechi, recuperat de autor din propria arhivă şi introdus, cu modificări substanţiale, în cadrul acestei secţiuni, fie de un text scris special şi neterminat la data la care a salvat fişierul. În „Lista de lucrări” la care am făcut deja referire, singurul articol despre Alexandru Vlad datează din 1983 şi a fost publicat în nr. 11/1983 al revistei *Astra*, în cadrul rubricii „Generaţia ‘80”, în care au apărut şi articolele despre Vasile Andru, Sorin Preda, George Cuşnarencu, Adina Kenereş şi Constantin Stan, care pot fi citite în secţiunea „Panou cu debutanţi şi consacraţi” din volumul de faţă. (n. ed. C.M.)

acestei rupturi. Scrisul încearcă să repare ceva. Însă la Alexandru Vlad nu există salvare prin scris. El promovează o scriitură resemnată, având transparența parțială a unui geam aburit. Oricât de neutre şi obiective ar fi ele, prozele autorului par să tânjească neslăbit după statutul unei mărturii. În acelaşi timp, oricât de mult şi-ar şlefui textele, Alexandru Vlad nu înțelege să facă acest lucru din respect față de literatură. Mai degrabă e vorba despre respectul față de viață, față de ființă şi încercările existențiale ale subiectului uman.

Problema subiectului nu poate fi subscrisă decât unei abordări fenomenologice. Stările conştiinței, actele de verbalizare, manifestările senzoriale ale trupului țin de intermitență. Alexandru Vlad e un prozator aşezat, calm, metodic, încet, obsedat de imposibila continuitate atât a actului de a scrie, cât şi a subiectului enunțat. Atât de spectaculoasa poetică a fragmentarului pare să-i fie indiferentă. El nu construieşte tensiuni. Le captează. Face efortul de a le absorbi şi a le neutraliza în pasta unui discurs dens, pe alocuri uscat, pe alocuri senzitiv şi senzual, incapabil să abandoneze concretețea originară (sau măcar dorită astfel) a referentului.

La Alexandru Vlad explorarea corporalității nu e un scop în sine. Proza sa are înainte de toate o ținută etică.

Între dorința de conceptualizare a eticului şi caracterul tranzitoriu al comportamentului personajului aşezat sub lupă, se joacă dramatismul reprezentării. Corpul intră în acest joc ca un element refulat. Când apare în planul conştiinței, este irepresibil. Are statutul unui nucleu în jurul căruia se stratifică foliile conştiinței. Dar trupul nu este niciodată un întreg, el nu poate fi explorat cu adevărat. Nu că prozatorului i-ar lipsi mijloacele sau plăcerea de a se arunca în această explorare. Miza e însă mult prea mică. Umbra supraeului pândeşte toate inițiativele şi gesturile subiectului. Recursul la corporalitate pare, în acest context, un furt, o transgresare vinovată. Realismul prozei lui Alexandru Vlad e aparent. În prozele sale totul pare scăldat într-o lumină onirică. Scenele sunt restituite *au ralenti*, personajele par surprinse în stări de trezie somnambulică. Bucuriile trupului sunt pasagere. Ele sunt mai degrabă nişte încercări cognitive, rezultatul unei conduite provocate, adjuvantele experienței. Dar bucuriile, stările de fericire, performanțele fizice au de fiecare dată contururi şterse. Nici măcar intermitențele trăirii somatice nu pot fi prinse în plasa cuvintelor.

Acesta e contextul în care este plasată tema erosului. Ei i se adaugă copilăria, adolescența, singurătatea,

suferința interioară, ambiția depășirii de sine. Toate aceste teme sunt trase cu toate fibrele lor, ca niște plante smulse din pământ cu rădăcini cu tot, în planul lucidității. Intermitența, indefinitul, fragmentarul, tranzitoriul, sentimentul sublimului sunt valori imposibil de stăpânit. Limbajul își secretă substanța sa paralizantă, dar nu poate funcționa în absența sintaxei. Alexandru Vlad e un strateg, dar nu și un tactician. Propozițiile sale sunt expresia unui complex mecanism prealabil, imposibil de abandonat pe parcurs pentru a fi înlocuit cu alte tehnologii. Mecanismul în discuție e materializarea unui brevet de autor, ceea ce explică și amprenta inconfundabilă în spațiul prozei noastre a stilului lui Alexandru Vlad. Nu este un autor disponibil și proteic, este lipsit de flexibilitate adaptativă, proza lui e rezultanta unor convingeri ontologice, morale și retorice. Retorica lui e personală și insensibilă la variațiile atmosferice ale arealului epic general. Limbajul și corpul sunt în cazul lui valori fixe, oricât de variabile s-ar dovedi ele în manifestările lor concrete. În ce privește natura umană, Alexandru Vlad desfide bizareria, psihopatia, inexplicabilul, exotismul. Privită în sine, focalizată narativ, normalitatea se poate dovedi o formă de anormalitate. Cât despre limbaj, acesta e o piele, și nu un produs sintetic.

Există la Alexandru Vlad o fascinație a cotidianului şi a imediatului. Analizele sale sunt nişte operațiuni de descojire. Pentru el nu există simplitate şi lipsă de profunzime. La o analiză atentă, totul devine monstruos de complicat. Dar prozatorul nu se lasă prizonier acestor complicații. Le urmăreşte, le studiază, le sintetizează.

Fragmentul ce urmează se află într-un document din computerul lui Gheorghe Crăciun, intitulat chiar „Alexandru Vlad”, pe care autorul l-a salvat în 8 februarie 2003, în folderul „Pactul somatografic”, aflat în folderul „Pulsul prozei”. (n. ed. C.M.)

Stările difuze ale conştiinței sunt în proza lui Alexandru Vlad o expresie a corpului treaz. Prea multă atenție acordată simțurilor tulbură planul logocentric al intelectului. Percepția face inteligibilul mai greu de reprezentat, iar adormirea canalelor de comunicare cu lumea exterioară nu contribuie la clarificarea adevărului. Între cele două etaje ale ființei, gândirea şi simțirea, există o nepotrivire şi o neînțelegere originară. Subconştientul este poate chiar rezultatul informal al acestei rupturi. Scrisul încearcă să repare ceva. Însă la Alexandru Vlad nu există salvare prin scris. El promovează o scriitură resemnată, având transparența parțială a unui geam

aburit, care are de fiecare dată statutul unei mărturii. Oricât de mult şi-ar şlefui textele, Alexandru Vlad nu înțelege să facă acest lucru din respect față de literatură. Mai degrabă e vorba despre respectul față de viață, față de ființă şi încercările existențiale ale subiectului uman.

Mircea Nedelciu şi curtea interioară a literaturii[16]

Personajele lui Mircea Nedelciu nu sunt corpuri, ci energii: verbale, volitive, acționale, anamnetice etc. În cărțile autorului corporalitatea e la o primă vedere un element de decor, acea materie descriptiv-analitică ce conferă traiectului epic consistență, concretețe, aparența vieții. Lucrurile sunt însă mai complicate decât par, mai ales în cazul unui teoretician atât de redutabil cum este acest mare prozator.

Toată poetica sa, cu temele, obsesiile, structurile compoziționale şi formele retorice care l-au consacrat, se află depozitată, la vedere sau printre rânduri, în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979). Ținând seama de conținutul acestei cărți şi urmărind implicațiile

---

[16] Textul cu numărul şapte din *Observator cultural*, acesta avea şi un subtitlu: „Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii". (n. ed. C.M.)

subiacente ale titlului, descoperim că sintagma „curte interioară” este un echivalent al ideii de „univers narativ” şi chiar al conceptului de „literatură”. Pe de altă parte, „aventurile” sunt tot atâtea forme de adecvare a naratorului sau inadecvare (cu implicații de multe ori riscante!) la un sistem de referințe dat, în care esențiale sunt vechile modalități de percepție şi reprezentare a cotidianului şi tradiția epică.

Un cititor care acceptă fără să stea prea mult pe gânduri etichetele genurilor şi ale speciilor ar putea să ia de bună precizarea „nuvele” aflată dedesubtul titlului acestei cărți. Fapt care ar face din Mircea Nedelciu un prost nuvelist. Ceea ce nu este cazul. Se ştie că nefericita idee a încadrării textelor cuprinse în carte într-o specie dată i-a aparținut editorului, şi nu celui care semnează volumul. Aventura editorială a acestui volum de debut începe, iată, chiar cu refuzul lui de a se subsuma unei categorii literare anume.

Multe alte forme de refuz ar putea fi inventariate în continuare (în primul rând, toate acele elemente care fac din falsele nuvele pur şi simplu nişte texte), însă ceea ce mi pare simptomatic în scrisul lui Mircea Nedelciu chiar de la începuturile sale este refuzul corpului intim, al corpului subiectiv ca alternativă identitară la presiunile

lumii exterioare. Nu este vorba despre un refuz *de facto*, nici despre un deficit de înzestrare somatografică a autorului, ci de sesizarea conflictului ireductibil dintre corp şi limbaj. Acest conflict nu sfârşeşte însă într-o problemă, el nu devine substanță a scrisului. La acest nivel, autorul nu se grăbeşte să acorde prea mult credit gândirii speculative sau mijloacelor psiho-poetizante moştenite din proza antecesorilor. Corpul este un obiect netransparent.

În cărțile lui Mircea Nedelciu, corpul individual e sesizat şi descris în formele lui socializate, de acțiune şi prezență publică, dar şi în acest caz elementul genealogic sau cel economic sunt mai importante decât resorturile psiho-pulsionale ale existenței. Sugestia apartenenței corpului individual la un corp-masă, ghidat de stereotipii fundamentale, cu puternice inserții istorice, este şi ea prezentă. Personajele autorului se constituie în cupluri, grupuri, neamuri, categorii, secte. Ele acceptă înscrierea lor în tot soiul de ritualuri cu caracter distinctiv şi subordonarea față de imaginarul colectiv, cu miturile şi fantasmele lui. De ce în circumstanțe date omul procedează într-un fel, şi nu în altul, determinându-şi astfel destinul, e o altă problemă pe care autorul şi-o pune şi pe care ştie bine că nu are cum să o rezolve. Tocmai de

aceea există povestea, dorința şi plăcerea de a povesti. În cărțile lui Mircea Nedelciu, nevoia de fabulație e un element fundamental în ecuația umanului. *Zmeura de câmpie* (1984) – „roman împotriva memoriei”, cum precizează autorul – permite o lectură şi în această grilă.

Corpul intim (cu toate reacțiile, frustrările şi aspirațiile sale) e un obiect imposibil de verbalizat, pentru că verbalizarea e rezultatul unei relații sociale, şi nu un privilegiu al subiectivității. Mai mult decât atât, orice vorbitor al unei limbi se poate întreba dacă descrierea sa a ceva îi aparține sau nu, dacă el stăpâneşte limbajul sau, dimpotrivă, se află la cheremul acestuia. În scrisul autorului ieşirea din această dilemă se produce prin ingenioasa soluție a transformării textului/textelor într-un conglomerat de mijloace particulare de comunicare verbală. În absența unei corporalități urmărite în sine (fie şi în ipostaza unei cutii de rezonanță a faptelor din social), avem peste tot semnele ei subsecvente dialogului polifonic al limbajelor. Or, câte limbaje, tot atâtea forme de corporalitate (individuală, de grup şi de masă). De aici procedeul „transmisiei directe”, menit a surprinde stereofonia existenței, cu semiozele ei comunicative, orale şi dialectale, şi contextele ei perturbatorii.

Cum am văzut, din proza lui Mircea Nedelciu lipseşte omul interior. Limbajul pare făcut în exclusivitate pentru omul din afară, nu pentru cel dinăuntru. Când se priveşte pe sine, acest om exterior se vede cel mult ca un reflex a ceea ce-l înconjoară. Pe de altă parte, autorul sesizează şi faptul că omul nu poate gândi liber într-un limbaj a cărui armătură se sprijină pe semnele posesiunii („Claustrofobie”). Când vorbeşte despre raportul dintre a fi şi a avea (una din temele sale obsedante), Mircea Nedelciu nu cade în speculație ontologică, ci reduce încă o dată totul la social, văzut mai degrabă ca un context întâmplător, acceptat de nevoie, al individualității. Această lume din afară e în permanență conotată de o notă de stranietate. Şi nu e vorba aici – cum s-a spus – doar de privirea de tip cinematografic a autorului, ci şi de apetența sa pentru insolitare. Oricât de banale ar fi lucrurile şi fenomenele pe care individul le descoperă în jurul său, acestea poartă cu ele o aură metafizică numai a lor, par independente, intangibile şi de o prospețime sau o noutate care tulbură corpul, închizându-l în funciara sa incapacitate de exprimare verbală.

Am putea lua acest exemplu (din proza intitulată „Şi ieri va fi o zi”) în care personajul perceptor ajunge la constatările sale datorită unei distorsiuni temporale:

Am lăsat toate aceste mici nimicuri să plutească în ceața lor sau în aceea din capul meu (pentru prima dată mahmur în sensul propriu al cuvântului) şi m-am întors în dormitor să mă îmbrac în viteză. Eram convins că am întârziat la serviciu şi timpul, ca de obicei în astfel de cazuri, se scurgea cu o repeziciune mult mai mare, nedorită, stresantă. Îmbrăcându-mă, am mai adresat pereților, mobilelor, împrejurimilor trupului şi alte priviri atente, mai puțin distrate decât de obicei. În lumina ce părea să crească imperceptibil nu mi-a fost greu să descopăr tot felul de semne, crăpături în zugrăveala pereților, nuanțe şi forme noi ale unor obiecte de serie. M-am gândit că aşa trebuie să vadă aceste lucruri orice străin, orice om care nu le vede în fiecare zi, poate eu însumi le-am mai văzut aşa atunci când le cumpărasem şi le pusesem în dormitor. O senzație de lucru străin care urmează să-ți devină familiar şi să-l uiți încetul cu încetul, senzație citită însă, în această dimineață mahmură, de la coadă la cap. Ceva care seamănă cu o propoziție tradusă din latină în română de cineva care nu ştie să facă şi cuvenitele transformări ale topicii şi lasă cuvintele traduse în locurile lor din fraza latină. Cât de străin trebuie să fie sau să devină cineva față de lumea în care trăieşte zi de zi pentru a încerca o astfel de senzație – m-am întrebat şi jocul m-a prins imediat.

Însă aproape întotdeauna personajele lui Mircea Nedelciu ascund în sensibilitatea lor nebănuite capacități contemplative. E poate o formă de compensație față de propria lor nestatornicie geografică. Cel mai adesea corpul se autoexprimă acțional, ambulatoriu. Toate cărțile autorului sunt pline de personaje care străbat distanțe, caută ceva, schimbă locații, evoluează pe itinerarii ciudate, aparent fără un scop precis. Ele sunt lipsite de conştiința apartenenței la un loc şi par să traverseze spațiile doar pentru a le descoperi configurația, particularitățile. E aici o foame de lumea concretă care se confundă cu foamea de viață şi ştiința împăcării cu imediatul, indiferent de cadrele lui politico-istorice. Totul este privit cu atenție, înregistrat, comprimat în memorie. Unele personaje se aventurează în căutarea limitelor memoriei (*Zmeura de câmpie*), altele sunt obligate să experimenteze ineditul lumii concrete şi capacitățile terapeutice ale artei în condițiile izolării de concret („Claustrofobie”). În „Excursie la câmp”, câțiva tineri convalescenți care refuză ideea operei de artă ca mijlocire încearcă să experimenteze artistic formele şi fenomenele Naturii. Experimentele sunt translate uneori în fantasmatic, până la dereglarea simțurilor şi pierderea instinctului de orientare (Luca în „Tratament fabulatoriu”), aruncând totul în fabulos şi

confuzie, dar evitând pătrunderea în amănuntele organicului. Mai mult decât corpul sensibil, organicul e o altă zonă închisă în propria-i opacitate, care refuză analiza.

Între somatografie şi sociografie, Mircea Nedelciu alege întotdeauna fără să ezite primul tip de demers. Despre corp nu se poate vorbi, pentru că spusele (ca şi... scrisele) sunt mistificatoare. Vorbele maimuțăresc faptele şi nu sunt în stare să exprime autenticitatea unei trăiri. Folosind o noțiune poate prea pretențioasă, am putea spune că autorul crede doar în somatopoieză, în trăirea corporală luată în sine. Deşi chiar şi aici apare inconfortul existențial. Îmbogățirea omului cu cunoştințe şi experiențe noi duce la alienare: „nemaiputând stăpâni multitudinea de țăndări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm amețind de la una la alta şi, astfel, acestea ne subjugă". Omul lui Mircea Nedelciu este un prizonier al imediatului, iar lumea autorului, una a diseminării.

O altă caracteristică derivă de aici. Nu există în toată proza noastră postbelică o substanță socială atât de diversificată şi ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepție. Nu se confundă neapărat cu o sumă

de mecanisme, chiar dacă el exprimă o categorie socială. Îşi are şi el momentele lui de contemplaţie, plăcerile lui simple, dar inefabile. Nu se identifică cu simpla forţa de muncă şi nu este nici exponentul fără scăpare al unei tradiţii degradate. Notând reacţiile, gândurile, scopurile vitale ale acestui tip de om, autorul atrage în acelaşi timp atenţia asupra lui, îi dezideologizează imaginea propagată de mecanismele puterii oficiale din anii '80-'90 ai secolului trecut şi sugerează destule dintre motivele care au contribuit la capacitatea sa de supravieţuire. S-ar putea iniţia o lectură a cărţilor autorului şi în această direcţie.

Pe Mircea Nedelciu nu-l interesează în mod special nici experimentele la nivel de limbaj (în acest sens, „DEX 305", din volumul *Şi ieri va fi o zi* [1989], e doar o demonstraţie de virtuozitate), cum se întâmplă în cazul colegului său de generaţie Gheorghe Iova, nici cele care au în vedere distorsiunile poetice ale percepţiei (Ştefan Agopian), ci efectele scrisului literar asupra cititorului. Scriitura lui Mircea Nedelciu, desfăşurată într-un evantai de limbaje foarte diferite, e atât de obsedată de pactul cu cititorul, încât devine expresia unui nou tip de funcţionalitate literară. Cred că tocmai această repunere în discuţie a funcţiilor literaturii în lumea modernă a scăpat criticii noastre atunci când aceasta a dat semnale că nu prea

înțelege rostul prefeței teoretice a romanului *Tratament fabulatoriu* (1986), care este o carte nu doar a unei utopii sociale, ci şi a unei utopii corporale, în varianta corpului acțional şi a corpului-masă. O carte despre *zoon politikon* la propriu!

(*Observator cultural*, nr. 141, 2002)

Părțile şi totul, nervi şi sintaxă[17]

În literatura noastră postbelică, Tudor Țopa (autorul a doar două cărți publicate până acum, scrise la 18-19 şi, respectiv, 22-24 de ani) e un prozator de o sensibilitate aparte (şi cu lecturi pe măsură!), care acoperă toată gama de senzații, pulsiuni şi fantasme a unei naturi interiorizate, de la pornirile ipohondrice la interesul pentru „realitățile" onirologice. Ca şi Radu Petrescu, Tudor Țopa e o ființă greu de strunit, timidă şi orgolioasă în acelaşi timp, pe care scrisul încearcă s-o disciplineze, s-o mențină în stare „de funcționare" şi astfel să-i asigure justificările

[17] Textul cu numărul opt în cadrul rubricii din revistă, acesta a apărut cu titlul: „«Încercările» lui Tudor Țopa. Individualitatea intermitentă, părțile şi totul, nervi şi sintaxă". După cum se poate vedea, în procesul alcătuirii secvenței „Pactul somatografic" din volumul de față, efortul autorului a fost unul de simplificare a titlurilor şi de reordonare a textelor, astfel încât să obțină o coerență superioară a temei investigate. (n. ed. C.M.)

față de sine şi de ceilalți. Operație dificilă, chinuitoare, mult mai vizibilă în țesătura discursului decât la tovarăşul său de şcoală literară. În *Încercarea scriitorului* şi *Punte*, autorul adoptă – ca formă mai rapidă şi mai liberă de a vorbi despre sine însuşi – scriitura jurnalului. Cel care spune „eu” în aceste cărți nu e însă mai puțin un personaj, un dublu al unei conştiințe care încearcă să privească totul de la distanță, nu şi la rece, asediată de aprehensiuni, nedumeriri, revolte, excrescențe imaginare etc.

În aceste condiții, corpul celui care scrie devine o prezență tutelară în orice act de existență. În proza lui Tudor Țopa, corpul e un conglomerat de contradicții şi de reacții bizare, atipice, nemotivate de cele mai multe ori, deşi „poetice”. El se transformă adesea în spațiul de rezonanță al unei priviri ce pare a-şi pierde coordonatele, scopul şi sensul. Putem sesiza aici un deficit de normalitate comportamentală, deschiderea spre anarhia simțurilor. Corpul e şi un loc al experienței în sens rimbaldian: prin deambulări neobosite şi excese bahice, prin pasiunea de a străbate medii şi de a colecționa în devălmăşie prezențe umane dintre cele mai ciudate, prin nopți pierdute cu prietenii în discuții interminabile şi evadări sălbatice în natură. Cititorul asistă la o întreagă

suită de acte de încercare a limitelor, în portofoliul de trăiri al prozatorului se adaugă alte şi alte materiale combustibile necesare scrisului. Lumea e consumată cu furie, la toate nivelurile ei, într-un elan de-a dreptul alimentar, până la ultimele sale ingrediente, iar scrisul abia dacă poate face faţă acestei nestăvilite pofte nutritive.

Lumea celor două cărţi e cea imediat postbelică (1947-1948, 1951-1953), cu mizeria, sărăcia şi cenuşiul ei. Ei bine, tocmai această lume dobândeşte în proza lui Tudor Ţopa o specială amprentă cromatică, prin bogăţia ei de caractere, constituţii fizice, conduite mentale, situaţii, fizionomii, peisaje, contexte de viaţă, publice sau intime. Notaţiile par efectul unei viziuni existenţiale obsedate de absurd, grotesc, anormalitate, halucinaţie şi moarte. Disputat de reacţii nervoase greu de stăpânit, de stări de reverie topite mai întotdeauna în paradisul vârstei infantile, de porniri contemplative şi retrageri în tăcere, trupul din care se hrăneşte scrisul autorului ştie să-şi economisească percepţia în enumerări rapide, tăioase, cinice, cu efecte corozive, fiind din când în când oprit din foamea sa de a se manifesta doar de frumuseţea feminină, miracolul naturii şi paradisul sonor al muzicii.

Spre deosebire de Petru Creţia, Tudor Ţopa nu are răbdare pentru o metafizică a cerului sau a peisajului, pe

care le înregistrează cu fervoare, fără însă a se supune vreunui ceremonial purificator. Spre deosebire de Mircea Horia Simionescu, mirările sale legate de nume şi persoane nu se transformă în „studii” onomastice sau fiziologice, deşi personajele celor două cărți exhibă mai întotdeauna virtuți mecanomorfe care-i amintesc pe Urmuz şi G. Călinescu.

Autorul jurnalelor visează să devină scriitor, dar îi lipseşte consecvența placării pe teme şi subiecte urmărite în mod constant, în limbaj el caută pitorescul şi metafora substitutivă, proza ca atare l-ar tenta, însă legată de spații exotice şi de personaje ieşite din obişnuit (vezi proiectul nuvelei „Dahmir”). Scrie dezordonat, la întâmplare, conştient de o anume monotonie a unor scene, relații, personaje etc. Cultivă o obsesie a amănuntului şi a autenticității faptului imediat care-l face să atace de multe ori materia acumulată a unor întâmplări de o zi cu precizia romancierului realist şi deschiderea acestuia pentru zonele obscure, anodine ale existenței. Jurnalele sunt aglutinări de „parcursuri” epice (un fel de exerciții de încercare a mâinii) în care dinamismul narativ nu aparține aproape niciodată contextului, ci celui care îl străbate. Grija recuperării acestor parcursuri ascunde o frică de alteritate, dar şi seducția risipirii prin text în obiect. Cel

care scrie fuge de sine dintr-o nevoie de ordine pe care zadarnic o caută în exterior. Notațiile sale „fixează” lumea cu un entuziasm care merge uneori până la renunțarea la propria intimitate. „Prea mult suflet, prea puțină pană”, notează el la un moment dat cu amărăciune, precizând imediat că talentul e o realitate „însămânțată în carne”. Scrisul se naşte din trup, deşi simțirea poate fi mai puternică decât scriitura. Nu e vorba aici de simțirea comună (sentimente şi stări familiare), ci de revelația faptului că eşti în viață, împinsă uneori până la demență, într-un teritoriu interior pentru care nu există limbaj. Această dialectică a trăitului şi indicibilului asigură tensiunea celor două cărți, explică turnura lor fragmentară, face din prezența autorului lor o individualitate dezvăluită intermitent.

De fapt, aceste romane-jurnal sunt nişte anti-cărți, produsul unei certe incapacități de adecvare a conştiinței la pulsiunile corpului, a corpului la condiționările verbalizării. Mecanismul transformării insului oarecare în scriitor se desfăşoară sub ochii cititorului, cărțile se fac şi se desfac din propria lor materie, deşi rezumarea lor la imediat îl irită chiar şi pe „producătorul” lor. Fascinat de *Iliada* lui Homer, familiarizat cu proza lui Cervantes, Diderot, Goethe, tânărul autor aspiră să atingă o măreție

şi o soliditate a propriului scris de care nu se simte încă în stare. El caută poeticul în sens categorial, dar nu găseşte în lumea care-l înconjoară căi de acces către acesta. Sedus de poezia prozei, chiar de poza romantică a omului poetic, încearcă să evite ceremonialurile scrisului artistic şi îşi ia libertăți sintactice la care un romancier tradițional pare insensibil prin definiție.

Sintaxa tânărului Tudor Țopa e înainte de toate o formă de energie, imaginea în oglindă a mişcărilor sale psiho-somatice. E abruptă, meandrică, domoală, convulsionată, zvâcnitoare, înceată, răsucită în jurul cuvintelor sau imaginilor în forme ritmice dintre cele mai diverse. Pe autor îl preocupă nu doar poezia prozei, ci şi muzica ei. O muzică insidioasă, vizibilă la nivelul selecției lexicale, al tăieturii propoziționale. Ea rezultă dintr-o sintaxă locațională care încearcă să rețină simultan repere legate de lumea dinăuntru şi de cea din afară, iar această sintaxă se află la discreția ochiului şi a cerebralității proprii acestuia, ca în următorul fragment:

> Privind prea mult cu ochii ficşi casele Cotrocenilor şi arborii, dimensiunea a treia pieri şi îmi rămaseră toate doar pe retină, mărunte, atât de aproape, de fapt înăuntrul ochiului, prinse lipite, înviind acolo de pulsația capilarelor, mici cum numai demult, foarte rar şi atuncea, mai văzusem obiectele,

de pildă, din tren nişte vaci păscând într-o vâlcea, cu pielea roşie din plin pătată cu alb, curate şi netede, netede... [...] Pe măsură ce coboram aleea, m-a pătruns un fel de patimă din ce în ce mai aprinsă pentru tot ce mă împrejmuia. O clipă avusesem mirarea aceea subită şi fără fund că, iată, trăiesc (pe care am asemuit-o odată cu rubedenia ei geamănă – mirarea, şi ea subită şi fără fund, că voi muri cândva) – contemplam aşadar în clipa de care spun; în cea următoare însă, puterea nemişcată fu o lavă roşie şi fără seamăn de densă, un dor care creştea necontenit, dor egal faţă de tot ce mă înconjura, fără lacună. Obiectele obţinuseră din nou cea de-a treia dimensiune, pe nesimţite; felul lor de a-mi fi prezente în minte după aceea nu suferise vreo modificare în raport cu felul lor de a-mi fi fost prezente în minte când nu le aveam, strict opticeşte vorbind, decât doar pe retină şi atât, plane şi pitice. Ajuns între timp, cum coboram aleea, cam la nivelul de sus al copacilor din Cotroceni, vedeam coama câte unui grup, subtil îndoită de un vânt slab: cât era ea de mare, nu însă tinzând a mi se destrăma în privire, ci ca pe o unitate, şi resimţind – eu – efectul considerării îndeaproape a unei spinări de şopârlă. [...] Parcă din cauza tăcerii şi pustietăţii perfecte, aerul e necrezut de limpede, atât în lumină, cât şi în umbră. Şi deoarece văzul mi-a rămas sus, în deal, pot fi văzut laolaltă, una cu trunchiurile, cu ostreţele gardurilor, cu zidurile bălţate (de lumină şi de umbră) ale caselor, cu pavelele pe care calc, tot mai moale, gata să mă întind pe spate ca pe o apă şi să mă las purtat;

pot fi văzuți de sus şi propriii mei ochi, care, acolo jos, văd de-a dreptul toate cele de primprejur: striațiile şi aşchiile gardurilor, asperitatea zidurilor cu lichenii ei de un verde auriu ori de un verde arămiu, înfloriți plat – tot măruntişul acesta, toată pilitura asta răsare sub ochi, la privirea lor, bâzâind, desfăcându-se şi reîntrunindu-se, iar desfăcându-se şi aşa mereu pe toate suprafețele volumelor, lățindu-se, înălțându-se şi adâncindu-se...

Cât despre lumea socială a jurnalelor, aceasta e înregistrată fie prin reveniri concentrice insistente, fie rapid şi pregnant ca în desenele expresioniste. Oamenii sunt definiți prin forma, volumul, culoarea, arhitectura lor anatomo-funcțională, totul în linii foarte apăsate, acide. Amintirea are strict valențe afective şi constă în forme imediate de acceptare sau respingere, de cele mai multe ori intuitive. Visele sunt notate scrupulos, cu un interes bolnăvicios pentru nonsens şi lipsa de semnificație. Nici aici corpul nu lipseşte niciodată, uneori şi prin transcrierea unor senzații fizice şi fiziologice imposibile în realitate (levitația, zborul etc.).

În ce priveşte corpul interior, aici apar scurtcircuite ale raportării la obişnuit. Corpul „observatorului” acestei lumi se scufundă în stări de prostrație şi în abisuri de sens, având chiar o predispoziție maladivă pentru aceste acte de

scufundare. Nici corpul intim nu este un spaţiu satisfăcător, pentru că el conţine crevase, rupturi, denivelări psihotice, distorsiuni senzitive. Curajul (ca şi consecvenţa) de a-l explora cu adevărat, aşa cum fac Max Blecher sau Hortensia Papadat-Bengescu, îi lipseşte autorului – o explicaţie şi pentru „furiile” sale declanşate ca din senin (mai ales în familie). De vină pentru această perpetuă contradicţie nu pot fi decât tendinţa şi, până la urmă, vocaţia depresivă a celui care trăieşte mai mult decât poate să scrie. Viaţa lui se risipeşte între lecturi, vizite la rude, întâlniri cu prietenii, excursii în natură, stări de lene, porniri autoscopice niciodată finalizate într-o secvenţă încheiată de viaţă. E o succesiune de fragmente şi observaţii cu caracter mereu provizoriu.

Fragmentarea e într-un fel programatică pentru că cel care scrie vrea totul, cultivându-şi cu bună ştiinţă grandomania şi capacitatea de dăruire integrală. Undeva apare precizarea că această dorinţă de posesiune e o dorinţă de „a umple” lumea cu sine. Din păcate, tânărul Tudor Ţopa (personajul narator Teofil) e prizonierul unei lumi prea mici şi prea meschine. Ambiţiile sale conţin şi o dimensiune donquijotescă. Căutarea totalităţii dă seama şi despre scriitura sa bazată pe imagini analogice, uneori de tip infantil. Corpul devine astfel o sursă concretă de

gândire comparativă. Vegetalul se antropomorfizează, percepția umanului trece prin filtre entomologice, obiectele sunt absorbite cu toți porii într-un limbaj care le transformă în prezențe insolite, când şi când monstruoase. Misterul lor rămâne constant, invincibil, de unde înclinația spre abandon şi disperările legate de o operă care refuză să se împlinească.

Locul lui Tudor Țopa între ceilalți membri ai Şcolii de la Târgovişte e unul special. El pare încă un prozator ce nu şi-a găsit ordinea, dicțiunea, identitatea. E în continuare un pilot de încercare al propriilor sale obsesii, nemulțumit de toate formele de stabilitate ale discursului epic, deschis suspiciunii şi izolării. E un alergător singuratic de cursă lungă ce a ales să concureze mai departe cu propriile sale performanțe de tinerețe.

(*Observator cultural*, nr. 144, 2002)

ÎNAPOI, LA PREZENTUL TRECUT

Proza – primele experiențe, ultimele experimente

Normal ar fi să începem cu anul de grație 1840, când, întrucât s-a ajuns la concluzia că „traducțiile nu fac o

literatură”, îndemnul „scrieți, băieți, numai scrieți româneşte!” devine o invitație poruncitoare la mobilizarea forțelor proprii. Asta şi pentru că, odată cu primele decenii ale secolului, literatura încetează să mai însemne letopiseț, salon, amuzament, oftătura erotică, album, omorârea timpului, mirare vilegiaturistică, temenea politică de circumstanță. Prin Budai-Deleanu, literatura a început să-şi descopere şansele, spațiul şi funcțiile. Dar autorul *Țiganiadei* e ca şi necunoscut la apariția *Daciei Literare* şi a articolului-program, în momentul în care originalitatea e pusă pe ordinea de zi a imperativelor celor mai arzătoare. Lumea simte că lipseşte o temelie, o bază elementară a discuțiilor şi distincțiilor literare, nevoia e aceea a unor certitudini estetice (deşi cuvântul încă nu se rosteşte) autohtone. Astfel că revista moldoveană va cuprinde şi o primă rubrică de „compuneri originale”. Care compuneri (epoca a ştiut totuşi să-şi găsească cu modestie cuvintele) nu vor întârzia să apară. Să ne gândim numai la „O alergare de cai” şi, mai ales, la „Alexandru Lăpuşneanu”, certificatul de naştere al prozei româneşti (romantice), cum ştie orice om trecut prin şcoală. Dar să nu ignorăm nici scrierile mai puțin canonice, de exemplu acel bizar caleidoscop de proverbe din *Negru pe alb*, unde apare şi o concepție cu totul curajoasă pentru contextul

vremii asupra coerenței şi structurii unui text literar. Şi ce altceva decât nişte premise ferme ale caragialismului sunt „Rețetă” şi „Fiziologia provințialului”? Negruzzi e un pionier în multe planuri, nu unul de rând, evident. Dar Anton Pann cu a sa *Poveste a vorbei*? Contemporanii culți ai cântărețului bisericesc vor fi fost destul de puțin sensibili la naivele şi „vulgarele” sale preocupări, dar putem noi astăzi citi această carte făcând abstracție de ultimele explorări în materie de colaj şi citare, ignorând, de exemplu, cărțile unui Mircea Horia Simionescu?

Adevărul este că la 1840, şi încă două-trei decenii mai târziu, lucruri nemaivăzute şi nemaipomenite nu au de unde să apară, pentru că scrisul, scrierea de literatură, este şi o scriere a limbii, un exercițiu de sintaxă şi vocabular. Când vreunul dintre apostolii culturali ai vremii încearcă să redea „pre limba noastră” cutare sau cutare formă poetică, el încearcă, de fapt, elasticitatea, amplitudinea, puterea de metamorfozare a acestei limbi abia ieşite din tiparul însăilărilor istoriografice şi al actelor de cancelarie.

Traducerile sunt şi ele astfel de încercări. Negându-le rostul, Kogălniceanu pare a încerca scoaterea timpului din țâțânile sale fireşti. Graba aceasta vine dintr-o voință de compensație, dar, pe de altă parte, adaptările şi imitațiile

sunt fenomene implacabile, utile în sensul cel mai practic posibil. Scrisul e meşteşug, elaborare şi tradiție. Or, o tradiție autohtonă lipseşte nu numai conştiinței epocii, ci şi bibliotecii. Neculce, publicat abia în 1845, nu este un model de ficțiune, ci unul de oralitate, ceea ce interesează mai puțin. *Țiganiada* e tipărită în 1876, discursul lui Cantemir e prea sofisticat pentru puterile expresive ale momentului, dar şi prea arhaic. Conachi şi Văcăreştii sunt excluşi din capul locului, ei fiind interesanți, eventual, în saloane şi pentru albumele duducilor şi repertoriul lăutarilor, de existența lui Anton Pann nu se prea ține seama, iar literatura populară este privită mai degrabă ca document etnografic şi istoric decât în prospețimea valorii sale estetice (redusă, mai târziu, de Alecsandri, la dulceața diminutivelor şi sesizată în profunzime abia de Eminescu).

De aceea, imitațiile sunt în firea lucrurilor, cel puțin o vreme. Nu poate fi vorba despre originalitate fără o contestare implicită sau explicită a unor modele. Or, pentru a fi contestat, modelul trebuie mai întâi asumat, însuşit. „Imitația este o *prima forma* a originalității”, observa Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne*.

La modul cel mai general vorbind, pentru ca o literatură să existe, este nevoie de un cod lingvistic, de o retorică, de un domeniu de lucru cât de cât formalizat.

Căci nu subiectul te învață cum să scrii, ci scrisul însuşi. Nu scrisul cu toptanul, evident. Dovadă – atâtea sute de pagini de „ruinuri” ale istoriei noastre literare.

De oricâte erori şi exaltări ar fi dat dovadă epoca, cea mai naivă şi cea mai puțin scuzabilă este aceea de a-l vedea pe scriitor născut gata înarmat, ca Pallas Athena din țeasta lui Zeus. Radicalitățile (nu numai lexicale) ale lui Heliade-Rădulescu nu mai sperie astăzi pe nimeni, le înțelegem altfel. Donquijotismul acestui autor în luptă cu morile de vânt ale unor tipare literare dorite originale, croite din mers este admirabil prin tenacitatea sa multiplu orientată. Traducând, Heliade afirma generozitatea obştească a acțiunii sale. Exista însă şi un interes privat. Dincolo de vanitatea, vivacitatea şi orgoliul primului nostru *vates*, şi scrisul său este, se vede asta, un act complementar tălmăcirilor. Proiectul „Bibliotecii universale” apare şi din nevoia subconştientă a unei centuri de siguranță de folosință personală. Cu tot curajul şi cu toată voința individuală a creației, altfel nu poți pleca la drum ca scriitor. Ceea ce ştiu şi Kogălniceanu, Asachi, Negruzzi, care traduc din toți şi de toate şi care preiau, imită şi adaptează cam tot ceea ce se potriveşte şi li se potriveşte. Procesul este logic, câştigurile, puține câte sunt, pot părea întâmplătoare; conştiința invenției se

generează greu, cea a inovației va lipsi încă multă vreme. Totuşi, Heliade, autorul *Anatolidei* şi al prozelor satirice, este în felul său un experimentator, *riscul* părând a fi meseria sa cea mai îndrăgită. Naivitatea lui Anton Pann e şi ea dezinvoltă şi novatoare. Originale sunt acum fenomenele de deviație de la codul comun abia instituit, scrierea imperfectă sau „vulgară” prin spontaneitate. Sunt lucruri care apar, în ciuda împrumuturilor, din bunele intenții lipsite de modele locale, din nevoia resimțită a extrapolării unor limite de reprezentare prea schematice, sunt efecte ale testării toleranței estetice a unei limbi nesupuse până atunci decât întâmplător la proba genurilor şi a speciilor literare.

Prin Eminescu vom avea apoi nu numai o limbă literară unic sintetizată şi un concept modern de poezie, ci şi un model narativ specular, autoreferențial, astăzi încă viabil în proza celor mai buni autori ai anilor ‘80. Prin Maiorescu dobândim un cadru teoretic în care literatura şi cultura națională se pot aşeza fără false complexe, fără false pudori, în cunoştință de cauză. Slavici învață limba română şi imperativele prozei scriind şi greşind, lăsându-se îndrumat şi corectat de prieteni, dar, odată cu *Mara* şi cu *Budulea Taichii*, epica românească dobândeşte o autenticitate (şi formală, prin aerul său de candid

primitivism stângaci) pe care maniheistul Filimon nu o avea. Creangă vine cu „o samă de cuvinte” de o năucitoare materialitate, sfidând orice idee a prodigalităţii expresive, dar şi cu o ştiinţă a discursului viu, vorbit, pe care mulţi dintre contemporanii noştri amatori şi autori de oralitate populară ar cumpăra-o astăzi la preţuri ridicate. Caragiale descoperă strada, berăria, bâlciul, weekendul, „fantasticul” politic şi administrativ, articolul de ziar şi procesul-verbal, potenţialul estetic al extraliterarului minor, forţa de şoc a parodiei, tensiunea narativă a propoziţiei scurte. Creangă şi Caragiale ştiu ce înseamnă invenţia epică, explozia sensului, inovaţia ca recondiţionare a unor structuri primite, ştiu că există o scenă a limbajului pe care îl joci şi de care poţi fi jucat.

Este momentul în care literatura îşi poate permite, în sfârşit, să respire dezinvoltă, fără crispări, fără griji, fără grabă. Rapidă, contradictorie, discontinuă şi inegală, evoluţia de la încrâncenata lipsă de umor a unui novator, sacrificat de insuficienţele culturale ale începutului, cum este Heliade-Rădulescu, la detaşata malițiozitate şi spontaneitate caragialescă este totuşi firească. Dar procesul acestei maturizări se desfăşoară cu o rapiditate demnă mai degrabă de secolul nostru, al vitezei şi al schimbărilor prin contestaţie şi ruptură. Arderea etapelor

se producea cu o naturalețe tot mai accentuată şi în afara oricărui spirit frivol, de falsă profunzime. Instrumentalismul macedonskian nu este un amagitor cristal de sticlă, el precede cu adevărat manifestele simbolismului francez. Dar nici prozatorul nu e mai prejos de poet. Macedonski, Creangă şi Caragiale prescriu pur şi simplu literaturii române alte modele narative, alte imagini despre lume, scris şi om, propun nişte structuri regăsibile azi chiar şi în cele mai recente apariții editoriale. Şi ei sunt nişte contestatari, fără discuție. Dar negația lor nu încearcă să fie nici violentă, nici explicită, cum se va întâmpla mai târziu. Spiritul novator nu are neapărat nevoie de un program expus pe puncte.

Caragiale îl va parodia pe Delavrancea nu doar în joacă. Urmuz va scrie *Cică nişte cronicari...* nu doar în glumă. În ciuda clamorosului cor avangardist, care şi-l va revendica drept combatant, nici Urmuz nu va spune „Nu" în gura mare. Nu-l va spune deloc, dar îl va afirma de-a lungul tuturor propozițiilor sale din cele nici cincizeci de pagini care ne-au rămas. Câtă *Căldură mare* şi cât *Proces-verbal* e în *Ismaïl si Turnavitu* se poate astăzi determina cu precizie, important este însă că, mai târziu, Eugen Ionescu va recunoaşte în Caragiale şi Urmuz nişte înainte-mergători. Dar până la absurdul lui Eugen Ionescu trebuie

afirmat *Nu*-ul aceluiaşi, iar înainte de acesta, „Nu”-ul avangardist. Criza, ruptura, radicalizarea conştiinţei estetice se declară făţiş nu târziu după începutul secolului nostru, pe vremea când încă mai trăia Vlahuţă, pe vremea când *Sămănătorul* şi poporanismul şi alte câteva fenomene paradoxale asigurau o literatură oficială numai bună pentru acţiunea sanitară de la 1868 a tânărului Maiorescu.

Avangarda acţionează prin provocare şi contrarietate. Dar evoluţia ulterioară a unor reprezentanţi ai curentului ne arată că principiul contestaţiei este unul mai mult strategic decât de natură a gândirii. De fapt, începutul secolului îşi pregătise singur, prin tot felul de confuzii, această baie rece, ieşind fortificat din terapia-şoc ce i s-a administrat. Acum, tradiţia nu este atât negată, cât ignorată cu bună ştiinţă, în numele unor noi modele (provizorii şi cam arbitrare) de percepţie a lumii. Şi nu este vorba atât de proză şi poezie, cât de limbaj şi funcţia lui. Cuvintele în libertate nu mai cunosc necesitatea vreunei relaţii istorice cu cealaltă literatură, a coerenţei, a logicii gramaticale şi psihice, pusă pentru un timp la naftalină. Automatismul psihic pur este incompatibil cu rectitudinea structurilor propoziţionale achiziţionate inclusiv de Caragiale. Lumea nu mai are un centru, eul refuză să mai

fie un nucleu centrifug, împrumutând comportamentul aleatoriu al seismografului. Individul uman descoperă sub propria sa piele o altă identitate a ființei sale, la fel de vie, la fel de legitimă, la fel de reprimată dinăuntru pe cât se simte el oprimat din afară. Fără mari realizări (Gellu Naum, Gherasim Luca şi Trost rămân), dezorganizarea internă suprarealistă a rafturilor literaturii creează noi fronturi de lucru. Fără interludiul avangardist, raporturile literaturii noastre interbelice cu aşa-numita epocă a „marilor clasici” ar fi avut aspecte mai puțin tranşante, mai puțin net trasate.

Cât despre imitație şi nevoia de sincronizare a culturilor tinere cu spiritul european al momentului, să nu uităm că Tzara, Voronca, Fundoianu, ca şi letristul Isidore Isou au fost români.

La 100 de ani de cultură şi literatură conştientă de sine, în 1940, un bilanț ar fi fost necesar. Şi atunci s-ar fi văzut că, de bine, de rău, biblioteca visată de Heliade exista. Că scrisul este tot mai mult legat de această bibliotecă, de unde şi o serie de reacții în numele unei autencități chiar şi neortografice.

Bine-cunoscută şi la noi, metoda lui Marcel Proust, noua structură, e problematizată, dezvoltată, creator trădată, iar nu imitată. Scriitorul român ştie acum în ce

Europă trăieşte. Are lecturi la zi, este lipsit de trac, posedă simțul capodoperei inimitabile. „Compunerile originale” ale lui Filimon şi Duiliu Zamfirescu sunt recuperate cu nonşalanță şi siguranță de Rebreanu. Acesta, un autor indiscutabil distinct, grav, canonic.

Discutabili vor fi, în schimb, Camil Petrescu, Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale. Sunt discutabili prin capacitatea lor de a pune sub semnul întrebarii cadrele estetice aparent consolidate ale vremii. Modificările sub semnul riscului, produse în proza de cursă lungă interbelică, lor le aparțin. Lor şi generației *Şantierului*. În 1933, *Patul lui Procust* nu este altceva decât un experiment romanesc de aceeaşi valoare şi importanță ca şi *Şotronul* lui Cortázar. Moment de referință în istoria prozei noastre, romanele lui Călinescu sunt totuşi mai aproape de Creangă şi Urmuz decât de Balzac. „Dicționarele” lui Mircea Horia Simionescu sunt o altă „poveste a vorbei”, una răsturnată, desigur. Ştiu exegeții lui D.R. Popescu cât datorează retorica enunțurilor sale suprarealismului românesc de ieri şi de azi? Dar Mircea Ciobanu (cel din *Cartea fiilor*) îşi cunoaşte predecesorii de acum câteva secole? Teoria lui Radu Petrescu, a unei noi reprezentări despre persoană de la Caragiale încoace în proza românească – în paranteză fie spus – despre care

nimeni nu suflă o vorbă, nu este o evaluare a unei tradiţii în care însuşi scrisul autorului se înscrie? Despre *Groapa* lui Eugen Barbu se vorbeşte astăzi tot mai puţin, despre Paul Georgescu consideraţiile se fac cu o atenţie din ce în ce mai sporită. Poate se va vedea mai târziu că *Încercarea scriitorului* a lui Tudor Ţopa nu este o cărţulie, ci o operă. Breban e insensibil la pedanteriile stilului şi la orice idee primită a coerenţei romaneşti, iar prozatorii de mâine vor avea de ce să spună că bine a făcut. *Lumea în două zile* e un veac de singurătate şi de istorie a tehnicilor epice. Scris-cititul e o realitate de care pre-paşoptismul avea tot dreptul să se îndoiască. Dar şi astăzi „mania traducţiilor" poate ucide scriitori bine dotaţi pentru literatură. Marquezieni, camusieni, faulknerieni etc. avem şi noi în momentul de faţă. Ceea ce nu spune mai nimic, pentru că Musil nu e mai deloc cunoscut, Joyce e citit pe deasupra, iar Noul Roman francez e înţeles pe dos şi produce efecte aberante. Totuşi, tinerii noştri nu ară pe ogoarele altora. La confluenţa dintre Salinger şi Caragiale se află Mircea Nedelciu. Sub *Aripa grifonului* lui Alexandru Vlad se ascunde nu o grifonare, ci o scriitură. Marian Popa (prozatorul) pare inclasificabil, indescifrabil şi indestructibil. Volumele lui Gheorghe Iova aşteaptă în edituri. Vasile Andru scrie pledoarii pentru inovaţie, dar

încă nu ne-a dat noile cărți. Catifeaua construcțiilor lui Ştefan Agopian repune în discuție conceptul de roman istoric. După *Octombrie, ora opt*, despre Norman Manea se va vorbi cu siguranță altfel.

Să nu uităm însă că de la semnalul de alarmă al anului 1840 şi până azi n-au trecut nici 150 de ani!

(*Astra*, nr. 1, 1982)

DE COMPLETAT

Scris în 1982, înaintea debutului meu ca prozator, acest mic eseu are nevoie de câteva completări finale... (Vezi mai departe obs. mele despre experiment din cartea cu IBL şi Monica Spiridon.)[18]

Arhipelag-ul '70-'80 şi noul flux

Fapt mai puțin obişnuit pentru mentalitatea noastră de comozi (uneori şi placizi?) receptori ai inițiativelor

---

[18] Am introdus în secțiunea „Addenda" articolul la care face referire Gheorghe Crăciun în nota de mai sus: „Experimentele unui deceniu (1980-1990)", publicat în volumul semnat de Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, pp. 35-47. Textul a fost scris în 1996. (n. ed. C.M.)

editoriale la zi: un aer de *Arhipelag* prea puţin aşteptat vine să împrospăteze atmosfera nu excepţional de pură şi transparentă (sigur, e vorba aici şi despre acele limite oficial admise ale unui implacabil grad de poluare) a continentului literar 1981. Un aer cunoscut şi totuşi nou. „Antologia de proză scurtă contemporană” pe care ne-o propune criticul Mircea Iorgulescu este o noutate în primul rând prin ideea obţinerii unei mari unităţi-caleidoscop, reprezentativă literar şi referenţială pentru un întreg deceniu, din alăturarea într-o ordine sui-generis a 15 texte scurte, semnate de autori afirmaţi în marea lor majoritate între 1967 şi 1979. Apoi, prospeţimea estetică şi valoarea de întrebuinţare a unor produse deja cunoscute (niciunul dintre textele antologate nu este inedit) se apreciază, înţelegem din gestul în niciun caz conformist al criticului, şi în funcţie de un context istoric şi social al lecturii, de un prezent literar, de o ideologie artistică la un moment dat dominantă, deşi în multe situaţii derutantă.

Neaşteptată, ca orice obiect căruia nu-i simţi lipsa, cartea este primită cu braţele stereotip deschise, a surpriză dinainte prevăzută. Culegerea e comentată calm, ca o reuniune oarecare de texte, în baza unor norme de respiraţie critică stas (inventarierea şi repartizarea

autorilor pe sectoare), îmbunătățite de aspectele specifice ale capacităților toracice particulare (cuvântul introductiv poate deveni o țintă în antrenamentul la exercițiile de tragere). Aerul ei de excepție, calitățile sale curative evidente sunt receptate cu psihologia celui învățat să respire orice şi să rămână insensibil la gesturile neortodoxe în aşteptarea marelui roman renăscut din propria sa cenuşă. Deşi prefața debutează *ex abrupto*: „Un roman! – iată ce năzuieşte să fie această culegere. Un roman ale cărui capitole, fără legătură directă între ele, scrise de autori diferiți şi independent unul de altul, să poată da o idee despre universul, temele, preocupările şi soluțiile prozei româneşti din deceniul 1970–1980"; avertismentul antologatorului, sugestia unei lecturi dialectice în contradicție cu subtitlul şi conținutul dezvoltării teoretice ulterioare nu prea sunt luate în considerație. Or, una e să explorezi *Arhipelagul* urmând dorința cartografului său, a unui parcurs strict ordonat *da capo al fine* după o viziune prealabilă, şi alta e să-ți alegi cum vrei autorii, titlurile, formele de relief şi să probezi cunoaşterea la întâmplare, pe sărite, (dez)ordinea propriei tale selecții subiective, ca în orice lectură a unei antologii în afară de excepție. Rezultatele finale ale drumului sunt

fundamental diferite, sensul cărţii este de fiecare dată altul.

Parcurgând „constructul” lui Mircea Iorgulescu în conformitate cu jocul propus, personal, n-am găsit de cuviinţă să mă întreb de ce lipsesc din suprafeţele lui spaţiile numite Radu Petrescu, Tudor Octavian, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Mircea Ciobanu, Valentin Şerbu, Marcel Constantin Runcanu, de ce nu sunt prezentaţi aici şi alţi câţiva autori (şi) de proză scurtă debutaţi după 1970, sau cu puţin înainte, şi nici nu mi s-a întâmplat să-mi pun problema dacă unii dintre prozatorii selectaţi n-ar fi putut intra în antologie cu alte texte mai reprezentative, mai valoroase etc. Această lectură orientată, „programată” a selecţiei ne arată că aerul *Arhipelagului* are o prospeţime şi o consistenţă nu exotică, ci osmotică, pentru că nu este vorba aici de o determinare a tuturor curenţilor distincţi, ci de înmănuncherea lor într-o imagine globală cu rol de specificare a realului, de transformare în concret literar a unei structuri mentale (model posibil al unei lumi) aparţinând criticului. Criteriul antologiei este în mai mică măsură unul al autorilor. Ceea ce interesează este o anume *substanţă* a literaturii. Una obţinută din compatibilizări şi analogii subterane de sensuri

convergente. Textul fiecărui autor fiind un capitol, legăturile dintre acestea sunt indirecte, dar ele există într-un tip de motivație pe care compoziția romanului modern o cunoaşte de multă vreme. Într-o lume extrem de diversă, de dinamică şi dialectal-contradictorie, aflată în plină metamorfoză, temele autorilor deceniului opt sunt totuşi comune, țin de o atitudine generală în privința realului, cu destul de puține variabile. Tocmai de aceea *Arhipelagul*, colecția aceasta de reliefuri „orogene”, nu este eterogen, ci formează un ansamblu omogen. Antologia trebuie într-adevăr citită şi percepută ca un roman. De fapt, ea este chiar Romanul, unul dintre modelele sale experimentale obținute printr-o simulare de laborator, una dintre posibilele sale întruchipări viitoare. *Arhipelagul* vorbeşte indirect despre o ipotetică formă romanescă, discontinuă şi polifonică, dar, în acelaşi timp, afirmă pentru romancier şi necesitatea schimbării-lărgirii câmpurilor de observație-investigație:

> Deşi aparent romanul ocupă în proza deceniului ‘70-’80 locul central, *adevăratul laborator al înnoirilor şi al compromiterii clişeelor rămâne proza de mici dimensiuni* (s. m.). Nu se opune „genului proteic”, dar îl susține, îl completează, îi corectează excesele. *Când romanul ajunge să fie obsedat de „marile probleme” şi riscă să uite omul, proza*

scurtă readuce în prim-plan viața imediată, cotidianul, existența concretă sau instruiește de posibilitățile parabolei, ale cauzabilității psihologice, ale confruntării dintre „text” și real, dintre limbaj și istorie (s. m.).

Antologia lui Mircea Iorgulescu este, fără îndoială, o inițiativă polemică. Dar modelul propus este unul retoric, compozițional, atitudinal sau referențial? Adevărul vine și nu vine aici din toate părțile. Temă cu variațiuni, culegerea nu este produsul unei selecții exhaustive, specializate pe o anume problemă. Cert este că acest poliedru vrea să capteze în suprafețele sale în primul rând o unitate în diversitate a contingentului social, psihologic și istoric. Lumea văzută de critic prin ochii prozatorilor săi preferați? Dar lumea deceniului nu este citită aici prin toți prozatorii lui. Fapt ca și imposibil, în fond. Pe de altă parte, preocupările de scriitură și procedee ale autorilor rămân, orice s-ar spune, elemente secundare în această ilustrare. Într-o singură antologie nici nu se poate vedea totul despre lume și literatură. Cu atât mai puțin într-o antologie „de autor”. Important este că scopul propus a fost cu prisosință atins. Romanului contemporan, prea în mare măsură sedus în ultimul timp de chestiuni extraliterare, i s-a dat un serios avertisment estetic, i se propune șansa unei reînnoiri.

Dincolo de toate aceste sumare şi, evident, subiective problematizări, inițiativa criticului stârneşte, în prelungirea ei, şi alte discuții. Cu toată coerența interioară a antologiei, diferențele stilistice şi de mentalitate artistică dintre prozatorii începutului deceniului opt şi cei care îl încheie sunt mari. Între Horia Pătraşcu şi Mircea Nedelciu se întind mii de pagini de proză scurtă, de tatonare a unor noi spații de investigație, de validare a unor formule de lucru. Ceea ce începe odată cu *Reconstituirea* (nuvelă care dă tonul, în plină perioadă de exerciții epice desubstanțializate, unui foarte bine-venit neorealism lucid, acid şi incisiv) începe să se sfârşească odată cu *Aventuri într-o curte interioară* (unde, dincolo de alte fireşti acumulări în beneficiul prozei scurte, pentru adevărul viziunii autorului asupra lumii, devine importantă nu numai autenticitatea reprezentării sale, ci şi interpretarea pas cu pas a acesteia, problematizarea ei textuală). Apărută în 1981, la începutul unui nou deceniu, antologia lui Mircea Iorgulescu încheie o etapă literară şi deschide o alta. Ce înseamnă însă, cu adevărat, această deschidere?

În ceea ce priveşte proza şi poezia tânără, se vorbeşte de doi ani încoace despre o aşa-numită „generație '80". Îndelung discutată, controversată, nuanțată, negată şi iar acceptată, noțiunea „generație" riscă totuşi să se impună

ca un concept al limbajului critic. Oricâte rezerve am formula, ea este însă utilă în operațiile de distingere a mişcărilor literare particulare. Realitatea publicistică şi editorială este prea elocventă ca să nu se poată accepta în prezent că proza scurtă românească a celor mai tineri autori este altceva decât valul '70-'80 sintetizat, cum am văzut, într-un ansamblu simptomatic, deşi restrictiv, de *Arhipelagul* lui Mircea Iorgulescu. În 1979 debutează Mircea Nedelciu, urmat de Alexandru Vlad (1980) şi Sorin Preda (1981). Dar să nu uităm cărțile semnate până acum de Constantin Stan, Radu Țuculescu, Ştefan Agopian, Ioan Radin, Letiția Vladislav, Cornel Cotuțiu, Olimpiu Nuşfelean, Cornel Nistorescu, Ion Bledea, Areta Şandru, Stelian Tănase, Ioan Dan Nicolescu, chiar dacă nu toți aceştia au debutat cu proză scurtă, iar semnele unei modificări de atitudine şi mentalitate în conceperea raporturilor text-realitate, autor-personaj nu sunt în cazul tuturor vizibile. Incontestabil, fluxul înnoirii există şi anvergura lui este remarcabilă. Numele lui Gheorghe Iova, Vasile Gogea, Nicolae Iliescu, George Cuşnarencu, Ioan Groşan, Gheorghe Ene, Lucian P. Petrescu, Carmen-Francesca Banciu, Ioan Lăcustă, Ovidiu Moceanu, Irena Talaban sunt cunoscute din revistele literare. Chiar dacă nu au publicat decât foarte puțin până acum, Vasile

Dragomir, Cristina Felea, Dan Lotoţchi, Emil Paraschivoiu, Cristian Teodorescu, Adina Kenereş, Daniel Vighi sunt autori foarte interesanți, foarte promițători[19].

Ocazia „fotografierii" acestei mişcări naturale de diferențiere ce ar putea lăsa în urma ei un nou „arhipelag" n-ar trebui în niciun caz pierdută acum. Normal ar fi ca antologiile să aibă nu numai un caracter retrospectiv, cum se întâmplă de obicei, ci şi unul prospectiv. Făcând această observație, este evident că nu mă pot gândi la o culegere similară problematic şi structural celei pe care ne-a dat-o Mircea Iorgulescu sau, cu opt ani în urmă, Cornel Regman: *Nuvela şi povestirea românească contemporană, 1944-1974*. Lucrul acesta n-ar fi realizabil din mai multe motive, printre care imposibilitatea unei selecții nepărtinitoare, avizate (mulți dintre tinerii autori de proză scurtă au publicat totuşi foarte puțin, şi asta nu în primul rând din vina lor sau pentru că le-ar lipsi „opera"), nedeformate valoric de prezența momentană în reviste (presiunea climatului şi instinctul adaptiv), remarcabilă prin cantitate şi frecvență, a unor nume. Într-o antologie a „generației '80", în locul unor certitudini

[19] Gheorghe Crăciun şi-a articulat viziunea despre proza generației '80 nu doar în consistente articole de presă, ci şi în antologia alcătuită împreună cu Viorel Marineasa, *Generația '80 în proza scurtă*, publicată în 1998 la Editura Paralela 45, înființată de Călin Vlasie. (n. ed. C.M.)

oficializate, cititorul ar fi confruntat ipoteza unei dezvoltări a prozei noastre scurte în următorii zece-douăzeci de ani pe nişte coordonate, confirmabile sau nu, schițate în momentul de față cu destulă pregnanță. Nu, o astfel de antologie n-ar putea fi în niciun caz concepută şi citită precum un roman (destui dintre tinerii prozatori mai înainte amintiți nici nu mai cred deocamdată în puterea de aprehendare a realului a genului suprem), ci poate ca un „manual al căutărilor", ca o *opera aperta* prin forța lucrurilor şi a împrejurărilor, dar şi ca un tratat practic de retorică narativă în firească desfăşurare, ca un ghid al mijloacelor de reprezentare-redare susceptibile de o ulterioară unanimă recunoaştere şi integrare. Unitatea unei astfel de culegeri s-ar realiza cu precădere la nivelul diferențelor de mijloace şi de limbaj, căci altfel, din punctul de vedere al temelor şi motivelor abordate, nu se prea poate emite ideea vreunei rupturi între ultimii prozatori şi valul reprezentat de Mihai Sin, Norman Manea, Alexandru Papilian, Gabriela Adameşteanu, Eugen Uricaru etc.

Un fapt imediat observabil este acela că ultimul val de prozatori de formulă scurtă se impune printr-o redutabilă sporire şi adâncire a conştiinței teoretice. Privită cu suspiciune de unii critici, repudiată sub acuzația

sterilităţii şi a lipsei de interes imediat, preocuparea autorilor, explicită sau nu, pentru mecanismele generării şi funcţionării textului narativ este, de fapt, semnul unui proces de maturizare a spiritului estetic. Sigur că talentul va avea întotdeauna câştig de cauză în faţa experimentului pur şi simplu formal şi forţat, dar aceasta nu înseamnă a exclude din conduita textuală a unui prozator gustul experimentării unor modalităţi fără un precedent epic, dorinţa sa de a-şi explica şi de a-i arăta cititorului raporturile subiectului uman cu limbajul care îl constituie în chiar actul scrierii, efectele psihologice ale manipulării unor instrumente lingvistice şi retorice creatoare de iluzie (pentru că, orice s-ar spune, literatura este iluzie). Beneficiind de o formaţie culturală şi literară firească, netrecută prin filtrul aberant evaluator al deceniului dogmatic, neavând de refăcut din mers handicapul unor cărţi, teorii şi sisteme de gândire fundamentale pentru configuraţia intelectuală a secolului nostru, prozatorii generaţiei ‘80 sunt lipsiţi de complexul asimilării unor valori în dezacord cu etapele biologice ale edificării de sine. Respirând de la bun început aerul literaturii adevărate, problema lor nu mai poate fi aceea a redescoperirii literaturii, a reinventării realităţii. Şi dacă în perioada ‘50-’60 munca scriitorului se afla sub presiunea a tot soiul de

clişee şi scheme de gândire de natură ideologică şi propagandistică, astăzi activitatea prozatorului ce se doreşte stăpân pe mijloacele sale şi pe dimensiunile propriei sale viziuni pare ameninţată de însuşi spaţiul literaturii înconjurătoare.

Deliteraturizarea percepţiei şi a discursului narativ, punerea în discuţie a unor „relaţii de producţie" estetică până acum trecute sub tăcere (scris-citit, enunţ-enunţare, autor-narator-personaj, limbă vie – limbaj, descriere-povestire, povestire-prezentare), revizuirea naturii şi a importanţei categoriilor de „specie" şi „gen", reconsiderarea practică a conceptelor de „invenţie" şi „reprezentare", opţiunea pentru „text" ca structură deschisă sunt probleme care apar în manifestările acelei conştiinţe teoretice despre care vorbeam mai înainte. Şi e interesant că toate aceste „obsesii" ţin adesea de practica scrisului, că ele sunt constitutive prozei. Asumarea realului printr-un limbaj conştientizat (în opoziţie cu prolificitatea mânuitorilor de clişee şi de locuri comune) nu are cum să fie o aberaţie. Istoria literară însăşi ne poate arăta că orice acţiune serioasă de recuperare a realului începe cu o critică a limbajului. Dar aceasta nu înseamnă ruptură şi negaţie. Sondarea unei lumi de o extraordinară complexitate – în care structurile sociale cunosc o

dinamică fără precedent, în care stresul psihic, procesul RTV, bombardamentul informațional, agresiunea mediului tehnologic asupra senzorialului, sincoparea fluxului mental sunt evidențe ale cotidianului – pretinde, de cele mai multe ori, construirea din mers a uneltelor de lucru, recondiționarea procedeelor literare preexistente sau dinamitarea lor, modificarea rapidă a perspectivelor de percepție şi emitere a discursului, apelul la documentul brut şi la vocabularul limbajelor specializate, concentrarea pe formele de manifestare ale limbajului oral, adaptarea mişcării sintactice la ritmul povestirii, relatării, analizei, la ritmul „textuării” în ultimă instanță. Ironia, pastişa, parodia, citarea şi autocitarea se leagă de acelaşi mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care, lucrul e prea bine ştiut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură. Acestea ar fi câteva dintre caracteristicile cele mai generale ale ideologiei estetice profesate de prozatorii ultimului val, cel de-al treilea, dacă e să socotim din 1965 încoace. O discuție particularizată, pe autori, este deocamdată, în absența cărților (pentru că cei mai mulți dintre autorii pe care eu îi consider reprezentativi pentru această generație nu au în momentul de față volume) sau a unei antologii (prospective, cum ziceam), neavenită, dar mai ales riscantă. Plus că

operațiile de recunoaştere, inventariere, catalogare şi evaluare sunt, printr-o înțelegere tacită şi aproape inviolabilă, un apanaj al criticilor, şi nu al prozatorilor. Tot ceea ce ne rămâne de făcut pentru moment e să aşteptăm noul flux.

(*Astra*, nr. 8, august 1982)

Principiul laboratorului de cercetare[20]

1; 2; 3. Demnă oricând de o cauză literară mai bună, risipa de talent ardent, patent retoric, energie (uneori direct publicitară) şi hârtie tipografică a multora dintre prozatorii zilei nu este numaidecât o manifestare exultantă, întâmplătoare şi nesistematică. Dimpotrivă, ea trebuie privită ca reflexul în forța auctorială de producție al unei baze economico-estetice sui-generis, ce şi-ar merita în viitorul apropiat chiar şi un studiu sociologic aprofundat. Literatura însă, proza în special, e, la urma urmelor, şi ea o marfă ca oricare alta. O marfă mai subtilă, mai fragilă, mai labilă, administrativ mai puțin avută în vedere pe lista de priorități absolute ale consumului social

---

[20] Răspuns la ancheta revistei *Amfiteatru*:

1. De ce nu scrieți roman?

2. Care sunt virtuțile şi servituțile prozei scurte?

3. Încotro considerați că merge proza contemporană?

imediat. Important şi semnificativ e faptul că aspectul fizic şi concretul metafizic al unui produs literar ritmează aproape întotdeauna progresul sau regresul survenite în materia actelor de opțiune şi cerere. Relativ recenta diversificare şi omogenizare a piețelor editoriale şi publicistice de desfacere de senzații tari, universuri utopice sau atopice, melancolii balcanice şi rechizitorii etico-politice confortabil istoricizate aparțin, se pare, unei ştiințe absolute a ofertei. Epuizarea înfiorător de rapidă din librării a tuturor cărților groase, proaspăt mirosind a realitate este, fără îndoială, un motiv de jubilație şi liniştire pentru funcționarul specialist în cifrele de plan tematic şi procentaje cantitative. În ciuda atât de des invocatelor crize de timp şi de... personalitate, proza mare (*id est* de mare întindere) se citeşte pe nerăsuflate. O carte groasă oferă aproape întotdeauna ocazia de a descoperi un nou roman pe cât se poate foarte curajos şi actual. Un roman obligă mai departe şi încă o dată la afirmația că trăim pur şi simplu într-o epocă a romanului, că *romanul este o trăsătură de caracter a zilelor noastre* şi o tendință de care cei ce ne vor urma vor şti să profite din plin, eventual până la transformarea ei într-o teză cu antiteză. Romanul este astăzi mai puțin decât oricând romanțios şi romantic, liric şi idilic. A trecut ceva timp de când s-a

constatat că romanul e nesățios şi sintetic, problematic şi emblematic pentru că el înghite istoria, ziarul, ceaiul de dimineață, mijloacele de transport în comun şi pe cele de difuzare în masă, politica, religia, singurătatea şi psihologia, viciile şi deliciile lumii moderne, jurnalul intim şi jurnalul de actualități, intriga de serviciu şi conflictul de idei, dosarul de cadre şi capriciile iubitei, fondul mitico-arhaic şi întâmplările din realitatea SF etc. Chiar dacă mai există pe ici, pe colo unele voci mai cârtitoare, romanul nu face altceva decât să cadă mereu în picioare, dovedind o dialectică sănătoasă, de acord cu mentalitatea literară dominantă asupra raporturilor lui momentan actuale. Respirăm o atmosferă în care autorul de proză scurtă trebuie să fie de la bun început înarmat cu prețioasa idee că volumul lui de debut nu este decât un volum de muncă pregătitoare în vederea atacării marelui titlu de romancier. Una dintre servituțile impuse prozei de mici dimensiuni ar fi aceasta. Deseori criticii comit gafa de a citi cărțile subțiri din puncte de vedere inadecvate, care deformează natura şi funcția genului, rigorile şi libertățile lui. Condescendența cu care prozatorii de formulă LP[21] îi privesc pe autorii de singles-uri e telegenică şi bine

[21] LP (*long play*) – variantă a discurilor de vinil de lungă durată. (n. ed. C.M.)

motivată psihologic. Romanul este autoritar, global, transcendent şi omnipotent. Dar romanul care se cultivă astăzi e un roman în bună măsură tipizat, de la calitatea materialelor de construcţie şi până la detaliile de arhitectură exterioară. Eforturile romancierilor care cred altceva despre roman sau nu mai cred în romanul-aşa-cum-îl-ştim (Mircea Horia Simionescu, Nicolae Breban, Radu Petrescu, Paul Georgescu, Costache Olăreanu, Marian Popa, George Bălăiţă, Ştefan Agopian, Stelian Tănase) de a se face auziţi şi înţeleşi cu aceleaşi litere într-un alt spirit sunt bine completate şi uneori depăşite şi corectate de munca de cercetare în care s-au angajat, de câţiva ani buni încoace, prozatorii de cursă scurtă (mulţi dintre ei, într-adevăr, navetişti!) ai valului '70 şi ai ultimului flux.

Că economia de mijloace şi subiecte a prozei momentului ar trebui gândită şi în termenii deloc improprii ai unui raport estetic cercetare-producţie nu ne prea îndurăm să recunoaştem, cu atât mai puţin să afirmăm. Spiritul critic al unui domeniu are şi el, în fond, dreptul să se bucure de toate suficienţele sale. Şi atunci cine să se ocupe de adevărul potrivit căruia, fără o bună şi susţinută muncă de cercetare, fără o investiţie generoasă, substanţială şi pe termen lung în domeniul acesta al

laboratoarelor şi al atelierelor de mici dimensiuni, nici producția de mari ansambluri nu are cum progresa şi atinge o nouă calitate? Cu siguranță, întreprinderile romanului contemporan nu vor înceta încă multă vreme să fie rentabile. Dar sunt destule semnele care arată că unele investiții în subiecte grase şi groase încep să nu se mai amortizeze pentru că aparatura prelucrătoare e uzată moral şi parametrii sunt depăşiți. Matrițele de personaje par cam tocite, fizionomia produselor epice dă semne de oboseală, controlul tehnic de calitate a stilului începe să fie la dispoziția unui dispecerat grăbit, care nu admite timpi morți pe banda de montaj final.

A fi tânăr şi a scrie azi un roman pare lucrul cel mai uşor şi mai dificil cu putință. Părerile sunt împărțite, punerea lor în practică desparte tânăra generație în sectoare şi interese de activitate distincte. Cert este că cine nu scrie azi roman nu o face nici din comoditate, nici din motive de imponderabilitate a mijloacelor epice de mare calibru, ci dintr-o rezervă de entuziasm constructiv, care presupune neîncrederea în prefabricate şi stasuri şi încrederea în cercetare şi surprizele ei. N-ar trebui în cazul prozei lui Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Gheorghe Ene, Lucian Petrescu, George Cuşnarencu, Ioan Groşan, Nicolae Iliescu, Gheorghe Iova, Vasile Gogea să se

vorbească în primul rând de voința înnoirii, ci de un cult al cercetării productive prin ea însăşi. Felul în care proza scurtă ştie să treacă la operațiunea gravă şi delicată a readecvării mijloacelor la obiect poate aduce în actualitate problema eficienței sporite a micilor întreprinderi specializate în mici sectoare de viață interioară şi necesitate socială. Prozatorul de *short story* nu scrie romane nu pentru că ar avea respirația scurtă şi programul de lucru mai redus decât alții, ci pentru că anticarteziana sa îndoială metodică i-a demonstrat imposibilitatea, în momentul de față, a sintezei datelor realului într-o construcție de proporții, cu o logică internă plauzibilă. Nu poate scrie roman pentru că nu mai poate crede astăzi în mitul oglinzii concave, convexe sau plate purtate de-a lungul unui drum, într-un spațiu coerent şi continuu. Nu poate scrie roman pentru că nu mai poate crede în simțul său de ordine supracontingent, ubicuu şi omniprezent. În romanul „pisălogic" nu crede din principiu, în putința de a transfera magia sud-americană în spațiul balcano-dunărean nu crede din mai multe principii. Prozatorul perimetrului mic e în stare să-şi transforme avantajele ca şi inconştiente ale cunoaşterii prin prelungiri şi proteze informaționale într-o adevărată dramă a creației. El este convins că a doua noastră natură

(lumea creată de om) trebuie asumată şi luată în stăpânire fără rezerve şi nostalgii naturiste, cu toate riscurile pe care le implică artificialitatea în cauză, căci numai astfel ne putem arăta cu adevărat autentici, adică îngrozitor de complicați şi încurcați în problemele viețuirii şi supraviețuirii. Prozatorul acesta consecvent cu propriile sale opinii, gata oricând să elogieze fragmentul, secvența, bucata semnificativă de existență sau text, iubeşte filmul, pentru că filmul e o artă de montaj, pentru că ochiul aparatului de filmat este necruțător. Dar ar fi trist ca virtuțile prozei scurte să se identifice doar cu virtuozitățile ei tehnice. Genul e virtuos prin aptitudinea sa de a crea premisele unei ontologii. Orientarea există şi ea este precedată, cel puțin deocamdată, de o metodologie a refuzului genului dominant. De aceea cred că proza actuală se îndreaptă cu rapiditate spre conturarea unui conflict (extrem de profitabil estetic) de natură retorică şi reprezentațională între domeniul cercetării particulare şi cel al producției de serii şi tipuri.

(*Amfiteatru*, nr. 3, 1983)

Genul impur[22]

1. Avem roman pentru că romanul e în stare să suporte cu seninătate retorică orice contradicție în termenii existenței. Statutul lui cantitativ-calitativ este determinat tocmai de putința rezolvării verosimile a unor conflicte de adâncime şi de lungă durată. Romanul e un „gen” proteic, dar şi conservator, un factor de stabilizare a limbajului (literar) şi un câmp de testare/modelare a unor tensiuni care se manifestă în realul pur şi simplu. Chiar dintru începuturile sale, romanul e un tip de text impur („o burtă de rechin care înghite tot” – spune, în zilele noastre, Breban), impudic, direct şi perifrastic, compozit şi

---

[22] Răspuns la ancheta revistei *Caiete critice*:

1. De ce avem roman? Ce fel de roman avem?

Ce a câştigat romanul, ce a pierdut în ultimul deceniu?

2. Ce este (ce poate fi) politic într-un roman, obiectul sau spiritul său?

Ce şanse are romanul politic?

3. Ce convenții romaneşti credeți că sunt acum la putere şi care este atitudinea dumneavoastră față de ele?

4. Care sunt limitele şi libertățile romanului actual? Dar ale romancierului?

5. În ce raport se află romanul românesc de azi cu tendințele cele mai pronunțate ale romanului universal?

6. În 1946, George Călinescu cerea romancierului român să modereze lirismul, să diminueze sociologia şi istoria din roman şi să se îndrepte spre psihologie şi umanitate canonică. Cum priviți astăzi aceste opinii?

compact. El urmăreşte procese întregi şi descrie etape, surprinde devenirea şi îşi interiorizează relația dintre acumulare şi salt, transformând-o în punct culminant şi final motivat. El pare un omagiu acordat dialecticii în acord cu translarea de la Hegel la Marx.

Romanul pare încă o metaforă a vieții. Avem roman pentru că avem în continuare iluzia unei vieți ca-n romane. Avem în continuare nevoie de această iluzie, permanent recondiționată, de proveniență burghezo-democratică. Ofensiva pe mai multe fronturi a cotidianului e astăzi resimțită ca o invitație la anonimizare, uniformizare şi marginalizare ontologică. Or, viața din romane e o viață convenționalizată în sens pozitiv, în care individul uman e distins ca personaj, ideea unei personalități umane afirmate fiind în felul acesta în bună măsură salvată. Punctul cel mai sensibil al romanului nostru e, după mine, punctul crezut şi cel mai tare, modelul evenimențial şi schema de actanți a cursei narative. Există astăzi o densitate de evenimente pe metru pătrat de viață şi de pagină de ziar care dă prea puțin de gândit. Migrația talentului dinspre gazetărie spre eposul fierbinte nu e întâmplătoare. Contaminarea, pe de altă parte, a paginii romancierului natural de o mentalitate documentară şi reportericească a administrării faptelor

estetice ne miră tot mai rar. Acceptând ideea că viitorul a început ieri, n-avem aici motive de nelinişte. Între timp, letopiseţierul a schimbat pana de gâscă pe maşina de scris vecină cu implacabilul carnet de însemnări grăbite, iar istoria literaturii îi poate bate fără teamă la uşă. O întreagă falangă de personaje simpatice scoase din eroismul cel mai de zi cu zi şi-a îmbrăcat armurile stas. O nouă *Iliadă* ne pândeşte în fiecare colţ de librărie sau stradă.

Avem roman şi pentru a ne întreţine iluzia unor cuceritori ai cifrelor şi cifrurilor lumii din care numerele zecimale sunt excluse spre a păstra pertinenţa, claritatea, nerelativitatea şi confortabilitatea actelor noastre de contabilitate *en gros*. Eforturile de a ne recunoaşte în oglinda aburită a romanului actual nefiind nici prea mari, nici prea mici, înseamnă că avem romanul pe care îl merităm, dar nu neapărat romanul de care avem nevoie. Este vorba de un fond care-şi merită forma. Merităm ceea ce seamănă în linii mari cu lumea în care trăim, deşi această lume e o realitate în continuare analizabilă, imprevizibilă şi perfectibilă.

Aşa cum îi stă bine oricărei ştiinţe inefabile şi exacte, într-o lume de specialişti în fâşii de cultură, natură, tehnici de calcul, utilaje uşoare sau grele şi graniţe

interdisciplinare, romanul nu ezită să se specializeze şi el. Contradicțiile din natură nu sunt astăzi mai puțin contradicții ale naturii romanului. Sfârşitul de mileniu e aproape şi, în fața imperativelor sale sintetice, antropocentrice, romanul nostru nu face decât să piardă ceea ce câştigase cândva, adică nişte premise atitudinale numite Camil Petrescu, G. Călinescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu. Rebreanu e absent din această enumerare pentru că drumul deschis de el a fost odată pentru totdeauna închis de Marin Preda. N-am în vedere altceva decât mijloacele şi mentalitatea. Altfel, nu se poate spune că romanele ultimului deceniu nu arată un înalt profesionalism al scrisului. Dar semnele de întrebare apar atunci când pregătirea de precizie nu e dublată şi de o angajare culturală şi existențială elocventă. Prin Radu Petrescu, Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, Ştefan Bănulescu şi George Bălăiță, această elocvență există, ceea ce arată că romanul nu numai pierde, ci şi câştigă.

2. Există în romanul românesc de astăzi o certă fascinație a instituțiilor şi fenomenelor suprastructurii. Vocația justițiară a unor prozatori a fost deja clasată. Apetența pentru „jocul secund” al vieții sociale e motivată

multiplu. Cauzele ar putea fi aproximate şi acum, numirea adevărului exact rămâne totuşi în sarcina sociologilor de mâine. Nimic ciudat în faptul că la polul opus „romanului politic” se află aşa-numita „proză a cotidianului”. Încărcătura semantică a celor două concepte, circumscrise în general obsedantului deceniu şi mediului „făpturilor neînsemnate”, defineşte o stare de lucruri din care ar rezulta că tocmai miezul vieții e cel care lipseşte din releveul nostru romanesc. Extremele sunt mai uşor de sesizat, fiind puncte mai reci. Sub aparența unei angajări fundamentale, romancierul e de multe ori tentat să facă paşi înapoi, unde pământul e mai ferm şi mai bătut, fără a descoperi însă omul problematic, ci doar o problematică abstractă sau probleme formulate cândva prea brutal, în care trebuie rezolvate necunoscute politice obiective şi subiective şi reabilitate victime inocente. Mecanismul gândirii, monotonia funcționării retorice, neglijența stilistică şi maniheismul viziunii fac din aceste romane adevărate malaxoare estetice.

Dacă politicul într-un roman se identifică obiectului, instituției supracategoriale, atunci putem vorbi despre un „roman politic” numai între ghilimele. Cu totul altceva este romanul *cu* politică sau *despre* politică, acesta intrând în discuția „literaturii mediilor”. Un roman este politic prin

spiritul său... de sacrificiu în favoarea obiectivității şi a artei epice a justițiarismului cu orice preț şi fără măsură, a cinismului, invectivei abia reprimate şi tonului caricatural, a parti-pris-ului şi a tezei *a priori*. Nu cred că *Toamna patriarhului* este un roman politic; *Condiția umană* însă, da. Un roman politic ratat de inabilitățile construcției şi tehnica narativă precară este la noi *Biblioteca din Alexandria*[23].

3. Trebuie spus mai întâi că, în momentul de față, convențiile la putere ale prozei în general sunt convențiile romanului. Acestea sunt convențiile care dau satisfacție. Critica a avut mereu bunăvoința de a vedea în orice autor de texte scurte un romancier potențial. În multe cazuri, criticii nici nu s-au înşelat, pentru că exodul prozatorilor inițial ai perimetrului mic înspre cetatea romanului este considerabil. De o vreme încoace însă, proza scurtă a încetat să fie doar un domeniu al pregătirii de luptă, al exercițiilor de digitație, al studiului de caz şi al improvizației în aer liber. Interesul pe care prozatorii anilor ‘70 (Norman Manea, Mihai Sin, Vasile Andru, Gabriela Adameşteanu, Tudor Octavian, Radu Cosaşu, Alexandru Papilian) şi cei ai ultimului val epic (Alexandru Vlad,

---

[23] Romanul scriitorului Petre Sălcudeanu, apărut în 1980. (n. ed. C.M.)

Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, George Cuşnarencu, Vasile Gogea, Gheorghe Ene, Ioan Groşan etc.) îl manifestă pentru textul de mici dimensiuni e simptomatic. Cred că putem vorbi aici despre o opțiune discutabilă mai puțin în termenii simplei adeziuni la structura unui gen şi mai mult ai acțiunii puternic motivate ontologic, gnoseologic şi stilistic. Ceea ce sare imediat în ochi este caracterul anticonvențional, novator al acestei mişcări de un succes deocamdată periferic. Tirania romanului e încă destul de puternică pentru a putea sesiza cu clarviziune şi imparțialitate efectul de perspectivă al descoperirilor şi al acumulărilor din câmpul prozei scurte. Este aproape sigur că multe dintre convențiile romaneşti azi în vigoare (şi în special cele constitutive raportului autor-narator-personaj) vor fi în câțiva ani puternic afectate în prestigiul lor, până la a deveni anacronice, întrucât sunt lipsite de o funcționalitate directă. Convențiile dominante ale romanului actual nu par să fie altele decât cele de acum doi-trei ani. Ceea ce defineşte un clişeu, o schemă de viziune sau un tipar de construcție este puternicul lor caracter conservator. Locurile comune stilistic, tematic, compozițional, conflictual de care uzează şi abuzează romancierii prezentului n-au făcut altceva decât să-şi

consolideze poziţia, ba chiar să câştige teren. O examinare minuţioasă şi lucidă a acestora încearcă Dan Culcer în *Serii şi grupuri*. Cu diverse ocazii, Mircea Iorgulescu, Eugen Negrici, Ioan Buduca, Cornel Ungureanu, Alex Ştefănescu s-au străduit să facă acelaşi lucru în reviste. Dar rezultatul acestor luări de poziţie se vede prea puţin. Foarte puţin benefică forţelor de creştere nou-apărute în spaţiul prozei noastre mi se pare convenţia (întreţinută de o mentalitate prea sigură de sine) a puterii superioare de reprezentare a lumii, care ar aparţine exclusiv romanului. De aici şi ambiţia de a face roman şi de a se vedea astfel omologaţi a unor tineri autori cu vădite aptitudini de cercetători ai existenţei în atelierele prozei scurte. Încercările lor merituoase mi s-au părut vizibil incomodate de imperativul conformării la convenţionalitatea genului ca atare. Prea adesea se uită că romanul este un model pe care scriitorul îl impune existenţei. Scriitorul e prea puţin atent la structurile pe care lumea şi conştiinţa le-ar putea propune romanului.

4. Parafrazând o definiţie a lui Wittgenstein, am putea spune că limitele oricărui domeniu de reprezentare, viziune şi activitate lingvistică sunt limitele propriului său limbaj. Limitele romanului actual sunt limitele fiecărei

categorii romaneşti luate în parte. Ceea ce limitează domeniul în care se exercită talentul lui Ion Lăncrănjan nu intră în discuție şi în privința granițelor pe care ar vrea să le depăşească Nicolae Breban. Şi invers. Există romancieri foarte siguri de sine, posesori incontestabili ai unei formule magice, în care poate să încapă totul, după principiul patului lui Procust. Alți autori de romane oferă spectacolul unor metamorfoze incredibile, ce pot pune sub semnul întrebării marca distinctivă, personală a noului produs lansat cu regularitate pe piață. Nu cred că în felul acesta se câştigă o mai mare libertate de exprimare şi de mişcare. Curios mi se pare faptul că atât autorii care fac figura excesului de limitare la o formulă unică, aparent atotcuprinzătoare, cât şi cei obsedați de condiția proteiformă a genului sunt marcați cu o prea mare precizie de un model preexistent, abstract, ideal incontestabil, ce trebuie atins sau depăşit. Complexele de inferioritate sau de superioritate rămân, orice s-ar spune, complexe de raportare internă. Când lucrul cel mai simplu ar fi schimbarea sistemului de referință, stabilirea de relații de comunicare cu realitățile din afara domeniului. Multe dintre nereuşitele romanului contemporan vin şi dintr-un exces de responsabilitate civică a conştiinței auctoriale. Prea multe probleme ce țin de meseria ziaristului,

istoricului, sociologului, antropologului, activistului politic vrea să rezolve un singur om într-o singură carte. Caracterul circumstanțial al unor scrieri epice explică şi gradul lor ridicat de perisabilitate estetică. N-ar fi exclus ca peste 10-15 ani să fim siliți să constatăm că, în toată perioada aceasta, am avut zeci de romane bune, fără a avea totuşi Roman. În ultimul deceniu, romanul şi-a câştigat o popularitate extremă, dar poate că tocmai din această cauză substanțialitatea lui a început să slăbească. Fenomenele de socializare intensivă a unor produse estetice pot avea şi astfel de efecte.

5. De vreme ce există critici ale căror ultime lecturi de avangardă par a se fi oprit (din motive cunoscute şi necunoscute) la Noul Roman francez, mă întreb la rându-mi în ce măsură, beneficiind strict de informarea editorială de care dispunem, putem fi astăzi la curent cu „tendințele cele mai pronunțate ale romanului universal”? În momentul de față ştim destul de bine ce se întâmplă în romanul sud-american, dar avem prea puține cunoştințe despre mişcarea prozei franceze, poloneze, sovietice, americane. Nu cred că tot ceea ce e astăzi nou, serios şi important în roman ține doar de ideologia realismului magic. Că formula aceasta riscă să facă şcoală la noi nu e

de mirare, dar a trebuit să apară García Márquez pentru a-i descoperi pe Macedonski, Galaction, Voiculescu şi Eliade. Un cercetător atent ar putea stabili destule similitudini literare şi mai puţin literare între universul nostru de probleme şi cel al „veacului de singurătate”. De curând, Cornel Ungureanu a iniţiat o discuţie despre romanul românesc în context sud-est european şi încercarea mi se pare foarte bine-venită. Despre o sincronizare a romanului nostru cu romanul mondial se poate discuta mult şi bine atâta vreme cât tendinţele configurate *hic et nunc* îşi pot găsi aiurea fel de fel de corespondenţe. Mişcarea prozei e contradictorie, fenomene staţionare sau de progres şi regres există, cu siguranţă, în toate literaturile. Babilonia sfârşitului de veac, a manierelor, direcţiilor şi universurilor ficţionale e creatoare de confuzii confortabile. Manipularea politică a valorilor, impunerea lor forţată sau contestarea violentă nu e o realitate prea recentă. Dar să nu mergem chiar atât de departe. Când din Proust nu s-a reţinut la noi decât celebra relaţie dintre savoarea unei prăjituri şi timpul afectiv, când Joyce este negat cu suficienţă sau imitat mecanic, iar Musil nu e aproape deloc tradus, când telquelismul a devenit un „telchelism” şi lecţia romanului nostru interbelic a fost învăţată de mulţi la liceul seral sau

la cursurile de reciclare, se pune problema dacă înainte de formularea întrebării numărul 5 n-ar trebui să avem în vedere şi altceva. Tocmai de aceea țin să semnalez şi aici o carte instructivă pentru conştiința teoretică a prozatorului român în căutare de succes rapid şi bine remunerat: *Meteorologia lecturii* a regretatului Radu Petrescu.

6. Cerințele lui G. Călinescu par astăzi şi mai actuale decât în 1946. Defectele romanului de ieri au ajuns încetul cu încetul calități şi merite. Dar omul se unidimensionalizează când condiția sa de ființă cosmică se estompează doar în favoarea statutului său social şi sentimental. Umanitatea canonică (deşi nu neapărat în varianta sa balzaciană şi flaubertiană) rămâne un deziderat al acestui sfârşit de mileniu. O întoarcere la *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, de exemplu, n-ar fi în niciun caz o revenire la o viziune inactuală, pentru că direcția aceasta a fost prea puțin explorată şi nu tocmai bine înțeleasă. În cartea mai înainte amintită, Radu Petrescu, un călinescian şi el, vorbeşte despre necesitatea reprezentării în romanul actual a „omului cosmic”, ceea ce ar însemna o anulare a opoziției dintre conştiință şi natură prin polifonie şi totalitate subiectivă. Cred că

merită să reflectăm mai serios asupra acestei chestiuni deloc minore.

(*Caiete critice*, nr. 1-2, 1983)

Schimbarea la față

Sintagma „proză scurtă” s-a impus şi a căpătat o mare putere de circulație în limbajul criticii noastre, cu precădere în ultimii şapte-opt ani. Ce a determinat această translare terminologică dinspre precisele şi bine individualizatele noțiuni schiță, povestire, nuvelă, spre noul concept mai relativ, mai general, cantitativ şi totalizant? Nu ne face asta să ne gândim la o pierdere a specificului? De ce „proză scurtă”? Există şi o proză... lungă? Este neapărat romanul o astfel de proză? A devenit dimensiunea materială a textului o categorie estetică?

Punând aceste întrebări, vreau numai să observ că o discuție serioasă (şi fructuoasă şi în alte planuri) cu privire la cauzele, condițiile şi imperativele estetice (sau poate şi de altă natură) ce au făcut din „proza scurtă” o specie aparte, pe care este inutil şi fals să o evaluăm în regimul strict al cantității, nu a fost, din păcate, încă inițiată.

Orice problematizare a domeniului prozei de mici dimensiuni e ca şi obligată să producă implicite clarificări şi noi strategii de abordare ale spațiului caracteristic

speciei opuse, romanul. Asta din mai multe complexe pricini, dar înainte de toate pentru a plăti încă o dată tributul de rigoare unei fecunde şi profunde prejudecăţi critice de azi şi dintotdeauna: proza scurtă este o anticameră a romanului, un fel de atelier-şcoală sau de laborator experimental în care se tatonează, se proiectează şi se edifică modalităţile de acces la ampla respiraţie epică. Preconcepţia prozei scurte ca un simplu exerciţiu de digitaţie, ca o uvertură la marea operă romanescă se manifestă în momentul de faţă parcă în ciuda tuturor aparenţelor practice. Cei care nu se tem să-şi afişeze prejudecăţile se pare totuşi că ştiu şi înţeleg ceva mai mult decât ţine să ne arate curgerea impetuoasă a curentului principal.

Mai e oare nevoie să numim acest curent? După câţiva ani buni de manifestări simptomatice, revirimentul prozei scurte este acum o certitudine confirmată. Iată însă o resurecţie estetică pe care câţiva dintre cei mai autentici promotori ai săi s-au grăbit s-o contrazică. Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu au scris deja sau scriu acum romane. Care să fie cauza acestor deziceri de sine, ce motivează această renunţare la „primele iubiri”?

Răspunsul nu e deloc uşor de formulat. În orice caz, el impune luarea în consideraţie a unei conjuncturi socioculturale cu totul diferite de cea care i-a transformat pe nuveliştii generaţiei '60 în prea bine cunoscuţii romancieri de astăzi. E mai întâi nevoie de o primă, sumară aproximare: începând cu sfârşitul deceniului trecut, sintagma „proză scurtă" s-a impus în detrimentul „nuvelei", „povestirii" şi al „schiţei", pur şi simplu pentru că cele trei noţiuni deveniseră improprii, deci inoperante. Precizarea „nuvele" care însoţeşte titlul primei cărţi a lui Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, pare acum, când specificul noilor modalităţi narative a devenit vizibil aproape pentru toată lumea, o indicaţie de lectură voit eronată, o glumă sau o farsă. Aproape despre niciuna dintre piesele cărţii nu se poate spune că mai respectă normele „nuvelei", aşa cum ne-au fost ele transmise de Slavici, Caragiale, Galaction, Agârbiceanu, de Marin Preda şi de prozatorii deceniului şase. Chiar funcţia atribuită de Mircea Nedelciu prozei sale nu mai are în vedere efectele „clasice", pasive, de tipul *utile dulci*, ci modificări exterioare. Realizarea impactului social prin implicarea cititorului în text nu constituie o iniţiativă singulară. Textele scurte semnate de mulţi dintre prozatorii noului val, fără a uita antecedentele datorate lui Mircea Horia

Simionescu, Norman Manea, Vasile Andru, Mihai Sin, Gabriela Adameşteanu, propun nu numai avantajul unor structuri, ci şi premisele unei viziuni sensibil fertile asupra raporturilor dintre literatură şi lume, un alt punct de vedere asupra reprezentării şi temeiurilor scrisului artistic, păstrând ceea ce era de păstrat din tiparele tradiționale. Faptul s-a remarcat: proza de mică întindere a momentului actual şi-a interiorizat şi dezvoltat tehnici de percepție şi valorizare altădată proprii doar jurnalului, confesiunii, demersului eseistic, montajului de informații, anunțului publicitar, autobiografiei, cercetării fenomenologice, anchetei sociologice, experimentului psihologic şi psihanalitic etc. Dialogismul, colajul, inter- şi intratextualitatea, parodia, pastişa, montajul cinematografic, punerea în abis sunt constante ale scrisului tinerilor prozatori. Se va spune că aproape toate acestea sunt, în fond, nişte noutăți destul de vechi, de vreme ce le putem întâlni încă de acum un secol în opera lui Caragiale. Faptul e adevărat, însă nu e mai puțin evident că, în textul scurt al anilor ‘80, retoricii caragialiene i se adaugă o sete de autenticitate intelectuală şi psihosomatică aflată în linia prozei lui Camil Petrescu, Blecher şi Hortensia Papadat-Bengescu, o conştiință vie, manifestată în act, a procesualității scrisului, ca şi voința

transformării cititorului într-un partener de drum cu şanse şi drepturi egale de a discerne semnificații, sensuri şi condiționări ale încercării de înțelegere şi modelare a lumii prin acțiuni de scriere-lectură.

Înainte de a vedea care sunt efectele acestei situații în etajul superior (romanul), ar trebui, poate, să ne întrebăm dacă nu cumva orice reviriment al prozei scurte nu este manifestarea unei stringente necesități obiective. Structurile literare sunt nişte date perisabile şi ele, ca orice organism. Chestiunea destructurării şi a restructurării unei substanțe artistice nu trebuie înțeleasă doar la nivel de limbaj. Există şi comandamente ontologice, antropologice. Să fie proza optzecistă numai o replică la schematismul plurivoc al romanului obsedantist[24], o ripostă în fața unor structuri epice (şi lingvistice, cum bine s-a văzut) obosite, simplă voință orgolioasă de diferențiere, simptom al nevoii de a descoperi forme şi unghiuri de incidență mai apte să ofere imagini autentice şi verosimile ale realității pe care o traversăm acum? Dacă a început să se vorbească şi la noi cu o tot mai pregnantă insistență despre postmodernism (concept

---

[24] Gheorghe Crăciun se referă aici la romanul „obsedantului deceniu”, invocat frecvent în critica românească. Este vorba despre romanele apărute după 1970, a căror acțiune este plasată în perioada 1950-1964. (n. ed. – C.M.)

încă ambiguu şi prea larg cuprinzător), nu se întâmplă asta datorită unui sentiment, încă obscur, că am intrat/intrăm (e vorba de lumea noastră europeană şi de peste ocean) într-o altă fază a istoriei reprezentărilor despre om şi univers, într-un fel de pre-Renaştere?

Opulent prin structură şi mai greoi din fire, romanul se pliază imperativelor noii sensibilităţi cu o încetineală şi incomoditate specifice. Ceea ce nu-l împiedică să dispună totuşi, cu rigoare şi spontaneitate, de câştigurile imediate ale prozei „single”. O deschidere a interesului ce nu poate rămâne fără serioase urmări. Caracterul autarhic, „obiectiv”, exemplar, transcontingent al romanului modern se vede subminat, dacă nu contestat, în volume de dată recentă, precum *Turnul*, *Plicul negru*, *Licitația*, *Tratament fabulatoriu*, *Schimbarea la față*, *Impromptu*. Spațiu al artei cuvântului, al recuperării realului în varianta sa cotidiană şi al constituirii unor noi valori individuale, particulare, spațiu al dialogului continuu cu beneficiarul imediat, proza scurtă actuală redeschide romanului autohton (pentru a câta oară) calea unei autenticități polivalente, mai apropiată de păienjenişul determinărilor, în care se înscrie omul zilelor noastre.

(*Amfiteatru*, nr. 4, 1987)

Limite de creştere

Dacă pe vremea lui Balzac romanul putea fi definit ca o formă de text – fatalmente literar – ce face concurenţă stării civile, faptul se întâmpla, cu siguranţă, şi datorită stadiului abia incipient în care se aflau sociologia, statistica, antropologia socială, etnografia, demografia, istoria mentalităţilor etc., spaţii disciplinare devenite astăzi ştiinţe în toată puterea cuvântului. Este o constatare de domeniul banalului aceea că ultima sută de ani a adus cu sine o enormă diversificare a cercetărilor specializate, metodice şi obiective, asupra dimensiunilor existenţei, ale vieţii şi umanului în particular.

Viaţa civilă, cel puţin, se bucură de o atenţie exploratoare atât de riguroasă şi de polivalentă, susţinută cu metode atât de exacte şi infailibile, încât poate părea de mirare că încă şi acum există prozatori obsedaţi de imperativul performanţei balzaciene. Ce-ar mai putea să descopere romanul în atât de profanul spaţiu al existenţei comunitare, străbătut în lungiş şi-n curmeziş, excavat şi cartografiat, cu o mereu sporită febrilitate, de armate întregi de cercetători, observatori, analişti, experţi, statisticieni, programatori, futurologi, normatori, nomenclaturişti etc.? Ce mai caută el aici, într-un teritoriu pe care l-au luat autarhic în stăpânire nu doar specialiştii

şi „inspectorii de sector”, ci şi gazetarii, reporterii, trimişii speciali, reducând practic la zero, prin susținuta lor activitate profesională, toate posibilitățile misterului şi ale surprizei, ale ineditului informațional şi ale dezvăluirii de senzație – elemente „nutritive” aflate la mare cinste în tradiția epică a secolelor trecute? De ce nu se retrage el, ca un venerabil înțelept ce se află, în domenii şi incinte situate mai puțin în văzul lumii, prin definiție mai obscure şi mai informale, cum ar fi psihologia, morala, psihanaliza, utopia, conduita, mitologia?

Dus de valul retoricii interogative, iată-mă formulând, fără să vreau, o întrebare aproape lipsită de sens. Doar este cât se poate de limpede că romanul înfloreşte, şi nu de puțină vreme, şi pe aceste mănoase şi relativ misterioase terenuri de cultură (e suficient, cred, să ne gândim la Dostoievski, Proust, Joyce, Gide, Hortensia Papadat-Bengescu, Virginia Woolf, Hermann Hesse, Camil Petrescu), nefiind deloc scutit, nici aici, de agresiva concurență a ştiințelor de profil, obsedate de proclamarea aceleiaşi suveranități teritoriale absolute.

În felul acesta, prigonit cu metodă şi rigoare scientistă, alungat de pe marile bulevarde ale lumii obiective, izgonit din încurcatele labirinturi ale universului subiectiv, romanul pare să treacă printr-o situație critică,

inconfortabilă şi de lungă durată, pe care unii observatori de la distanță au încercat s-o asimileze cu o criză de specificitate. Dar nu e cazul să ne grăbim cu generalizările, căci această delicată problemă nu are un caracter chiar atât de unilateral şi... ştiințific pe cât ne-ar lăsa să credem o privire superficială.

Procesul de expulzare a romanului din vechile sale dominioane şi zone de influență se explică şi prin unele cauze ceva mai empirice, adică economice şi metabolice. Realitatea imediată, aflată altădată în folosința ca şi exclusivă a autorului epic, a fost invadată de un timp încoace, invadată până la sufocarea şi sleirea tuturor rezervelor (de unde şi maladia documentelor şi faptelor diverse fictive!), nu doar de tot mai curioşii şi atotprezenții ziarişti, reporteri şi fotoreporteri, ci şi de radio, televiziune, fonocasetă, benzi desenate, videoclip, cinematograf etc. Legea nemiloasă a concurenței de piață, asociată inextricabil cu legea minimului efort de consum, flutură prin „fața sceptic-rece” a romanului „ionic” ce-şi făcuse din lumea socială obiectivă principala sa sursă de materie primă, spectrul deloc iluzoriu al falimentului. Nu e simptomatic faptul că cititorul tradiționalist al zilelor noastre începe să evite literatura ca atare şi să se dea în vânt după memorii, jurnale, biografii, autobiografii, cărți

de călătorie, culegeri de tot felul de documente? Că în locul operei literare se preferă tot mai mult ecranizarea sau adaptarea radiofonică? Din păcate, cel puțin deocamdată, romanul nu are puterea, nici condițiile favorabile să devină un mijloc (universal) de comunicare în masă.

Cât despre cel de-al doilea tip de cauze (de origine metabolică sau, de ce nu, nutritivă), e lesne de observat că, dacă genul suprem are astăzi o istorie, aceasta e şi rezultatul proceselor succesive de asimilație şi dezasimilație a realului, considerat în ambele sale ipostaze, interioară şi exterioară. Nu doar că resursele alimentare romaneşti s-au cam împuținat, dar ele au devenit astfel, prin cultivarea nesistematică şi intensivă a aceloraşi suprafețe, şi mai sărace în calorii. Altfel spus, habitudinile de preferință ale romanului au dobândit în timp o prea mare densitate de autori şi opere per spațiu extraliterar determinat, ceea ce a condus şi la o progresivă degradare şi artificializare a mediului de viață, inspirație şi reprezentare. Condiția romancierului modern, educat în tradiția omnipotentă a realismului balzacian, a devenit astfel ingrată. El se trezeşte în situația sărmanului globe-trotter care, mânat de funciarul său nomadism experiențialist, descoperă cu stupoare că nu prea mai

găseşte (nici măcar în natură!) locuri libere pentru instalarea bivuacului, darămite cu ce să-şi astâmpere patima cosmofagă sau bovarismul de căutător de pete albe pe harta cunoaşterii. Într-o realitate redundantă, instantaneu istoricizată de mitologia faptului divers, obnubilată de norii de propoziții ai bibliotecii culturale, dar şi de toate celelalte clişee textuale infinit stratificate, el, romancierul de azi, simte că nu prea mai are despre ce real să mai scrie. Deşi adevărul este că, dacă realul şi-a pierdut încetul cu încetul natura, aceasta s-a întâmplat şi din vina romanului, care a fost obligat să-şi constituie un trecut, un spațiu vital, devenit peste noapte, ca toate fenomenele de creştere, neîncăpător, procustian.

Să-i dăm atunci dreptate romancierului german Helmut Heissenbüttel, care, luând de adevărată (era să scriu „de bună”!) şi implacabilă situația globală schițată mai sus, consideră că „descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filosofică a ajuns la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseşi”? Să cădem de acord că singura şansă a literaturii (şi deci a romanului care, prin proteismul său structural, tinde să i se substituie) ar consta într-o explorare cât mai sistematică a mecanismelor morfosintactice şi a gramaticii semnificației?

Ar însemna să uităm că lingvistica transformațională și cea generativă, semantica, logica, semiotica, psiho-, socio- și etnolingvistica au devenit niște mari companii transnaționale care tocmai cu asta se ocupă, și încă animate de un expansionism al metodei și o îndârjire „universalistă” ce ne obligă să profețim că ipoteza unei clasări a „dosarelor exprimării” e puțin viabilă în viitorul apropiat. Dar chiar și așa fiind, concepută ca o chestiune de strictă investigare sintagmatică și semiologică, literatura își anexează inutil și formal un teritoriu care oricum nu-i (mai) aparține, aflat la cheremul marilor magnați ai semnului și ai competenței lingvistice de vârf.

Romancierul de azi mai are însă la dispoziție și o altă soluție (extremă și aceasta și nu cu mult diferită de cea de mai sus): să opteze pentru noua (deși veche deja) ordine culturală propusă de „ideologii” telqueliști, care repudiază vechea împărțire a lumii textelor în funcție de genuri și specii și consideră literatura o mare putere, depozitară a unui limbaj hegemonic, în același timp deconstructiv, criticist și totalizant. „Practică semnificantă” sau „scriitură”, oricum am numi-o, literatura se pomenește îmbrăcând astfel haina sobră și sofisticată a unui discurs de mari dimensiuni, heteromorf, autoreferențial, metacultural, individual și nu prea (de vreme ce aici eul

este nici mai mult, nici mai puțin decât o „pluralitate”!), adică a unui „Nou nou roman”. Opera romanescă își adjudecă astfel atributele și puterea unei regine a tuturor instituțiilor textuale producătoare de sens, așa cum i s-a întâmplat pe vremuri filosofiei în raport cu celelalte domenii ale vieții spiritului. Aparent, n-ar putea fi nimic rău în asta, deși ne-am putea aminti că tocmai pretențiile suprematiste, exhaustive, dictatoriale au dus filosofia la actuala criză fără ieșire, chiar dacă am putea, de asemenea, observa că eșecul telquelismului e astăzi confirmat de înșiși inițiatorii săi în curs de reconvertire la o tradiție estetică inițial contestată. Și asta pentru că literatura nu poate fi redusă (decât provizoriu și experimental) la o simplă chestiune de translimbaj, de intertextualitate, montaj și tehnică citațională, de pastișă parodică și productivitate semantică. Oricât de profunde și de spectaculoase i-ar fi tehnicile, oricât de necanonice i-ar fi intențiile, romanul nu poate exista în afara unei ontologii, a unui sentiment ontologic fundamental, constitutiv ființei autorului și prealabil acțiunii modelatoare a limbajului.

Abia de aici încolo putem vorbi despre puterea efectivă a genului romanesc, despre specificul său (în niciun caz de natură teritorială, cum încă se mai crede!), despre

şansele sale de regenerare şi supravieţuire... Însă mai este astăzi ontologia posibilă? N-am constatat noi oare că realul (şi de asemenea umanul) şi-a pierdut puritatea originară, transformându-se în nişte spaţii strict supravegheate şi necontenit definite de tot soiul de demersuri – care de care mai particulare – ştiinţifice, culturale, informaţionale, ideologice etc.? N-a devenit realitatea în care trăim un prefabricat şi omul, o făptură inerent artificială? N-am început noi să vorbim de o vreme încoace despre „logocentrism” şi „homo semnificans”, despre „universul tehnologic” şi „fiinţa de hârtie”, despre „ingineria genetică” şi... „ingineria textuală”? Mutaţiile – lipsite evident de orice precedenţă – sunt esenţiale, implacabile. Iar ontologia – o problemă care depăşeşte de mult timp stricta administrare filosofică – nu este posibilă decât la nivelul acestor mutaţii fundamentale care au transformat omenirea (după o remarcă a lui McLuhan) într-un imens „sat tribal”, iar realitatea, într-un infinit ocean de informaţii.

Este vorba deci de imperativul unei noi ontologii, absolut necesară mai ales pe tărâmul literaturii, domeniul cel mai intim al afirmării individualităţii simptomatice, emblematice. Este vorba deci şi despre conştiinţa actuală a individualităţii, despre subiectul uman şi puterea lui de

a cunoaşte şi înțelege trăsăturile noii paradigme culturale ce-i determină existența.

Izgonirea romanului din paradisul tărâmurilor sale predilecte de afirmare e parțial adevărată şi parțial iluzorie. Înarmat cu o viziune ontologică pe măsura noilor parametri de existență şi a noii sensibilități ce caracterizează epoca noastră postmodernă (postindustrială şi postsistemică), romanul realist (chiar acest tip de roman, aparent cel mai rigid şi mai conservator dintre toate) se poate reîntoarce pe vechile sale hinterlanduri într-o aparență de travesti. Lipsit însă de orice anacronică ambiție a purității, a omniscienței şi a perimetrului geografic inviolabil. Fără să ignore, prin urmare, explorările, cu toate că pedante şi radicaliste, ale unor Alain Robbe-Grillet, Sollers şi Ricardou, fără să întoarcă prosteşte spatele propriului trecut glorios. Neezitând să împrumute de la ştiințe, când e nevoie, nu doar rezultatele, ci şi mijloacele, fie luându-le în serios, fie pastişându-le cu evidentă tentă parodică şi ironică. Plătind jurnalisticii un tribut simbolic, dacă nu cu totul formal, trăgând cu coada ochiului spre (şi ținând bine minte!) toate tehnicile instantaneului cotidian şi ale manipulării informației. Sfidând ideologiile dominante,

extremiste, abstracte şi privilegiind corporalitatea, biografia, vorbirea vie, experienţa trăită.

Acesta este cazul realismului cuantic pe care-l întâlnim în cărţile lui Sábato, Cortázar, Kundera. Este, la noi, cazul aşa-zisului „textualism”, al romanelor lui Mircea Horia Simionescu, George Bălăiţă, Paul Georgescu, Vasile Andru, Norman Manea. Sau chiar al naraţiunii simultane dezvoltate de Radu Petrescu în romanele sale, pe urmele lui Caragiale, Poe şi Joyce. Căci una dintre trăsăturile majore ale romanului actual, aflat în plin efort de depăşire a limitelor de creştere mai înainte evaluate, constă în capacitatea sa de a-şi reintegra tradiţia, anihilându-i presiunile inhibitorii prin strategia rescrierii, a resemantizării şi a parafrazei cu miză existenţială la vedere. E ceea ce putem observa şi în romanele lui Barth, Tournier, Eco, Yourcenar. Prin toate căutările şi realizările sale de ultimă oră, romanul dovedeşte că poate, încearcă, se străduieşte să devină postmodernist, cosmo-antropocentric.[25]

(*Lumina*, nr. 6-7-8, 1990)

[25] Inclus în volumul *În căutarea referinţei* (Editura Paralela 45, Piteşti, 1998), textul de faţă se pare că a fost scris în ultima parte a anului 1989, după cum se poate deduce din menţiunea ce apare la finalul textului, în volumul menţionat. (n. ed. C.M.)

P.S. Punctele noastre de vedere asupra unei probleme sunt de cele mai multe ori determinate de contextul social şi politic în care gândim. Orice teorie, cât de nevinovată, e la cheremul parantezei fenomenologice. Încercând cu un an în urmă să răspund la întrebarea *ce (mai) poate romanul?*, am eludat – nu doar din comoditate, probabil – o perspectivă ce mi se pare acum extrem de tentantă. Dacă aş fi luat atunci în serios verbul *poate* din genericul anchetei revistei *Orizont*, ar fi trebuit să ajung imediat la ideea de *Putere*. Şi să apreciez şansele de azi ale romanului în raport cu această supremă instanță. N-am făcut-o atunci, am ratat ocazia, acum nu mai are rost să revin. Şi totuşi...

Cred că un alt fel de discuție în legătură cu întrebarea de mai sus ar trebui să pornească de la premisa că romanul mai poate şi azi (la noi, precum şi aiurea în Est) ceva doar în măsura în care ştie să nu eludeze Puterea. În momentul de față suntem aproape obligați să abandonăm preocuparea pentru mecanismele epicului în favoarea explorării efectelor puterii de tip totalitar. Şi asta fără să cădem într-o nouă dambla a deceniilor obsedante. În câmpul romanului, devin acum posibile două mari operații de raportare la lume, ambele fireşti mai ales într-o

perioadă de criză: una retrospectivă şi alta prospectivă. Prima ar însemna elaborarea unei viziuni care, dincolo de toate datele istorice, politice, economice, statistice, militare pe care începem deja să le avem la dispoziție, să dea un răspuns omenesc şi profund la întrebarea: cum au fost posibile dictatura şi totalitarismul comunist? Aici mă gândesc imediat şi la unele repere: Kundera (pe care l-am mai amintit o dată) şi Havel (pe care îl putem deja citi prin revistele noastre), dar şi sârbul Danilo KiĹˇ sau „sovieticii" Erofeev, Şalamov, Sorokin. Aruncând această nouă şi repetată privire înapoi, literatura beneficiază de o şansă pe care celelalte domenii ale cunoaşterii nu o au: ea caută exemple şi explicații în sufletul, în conştiința şi în sensibilitatea omului, în amănuntele aparent insignifiante ale vieții, ea singură e în stare să purceadă la o adevărată psihanaliză a vieții cotidiene în regim de paranoia politică.

Cât priveşte aspectul prospectiv al relației putință romanescă – putere politică, aici apare nevoia unor scenarii pentru o nouă ontologie a individualității. O ontologie şi socială, şi politică, şi existențială, care să traseze cu fermitate (cum a făcut-o Orwell în *1984*) toate neajunsurile unei prea apăsate relații între Putere şi societatea civilă. O ontologie fără niciun fel de parti-pris partinic sau etnic. Cred că singur romanul ne poate ajuta

la scrierea, cândva, a acelui mult visat manual de libertate al omului cu *o* mic.

(*Orizont*, nr. 32, 1990, apărut cu titlul „Post-scriptum la o anchetă")

PANOU CU DEBUTANŢI ŞI CONSACRAŢI

Ultim@ prozatoare intrată în arenă[26]

S-a vorbit – şi încă destul de mult – în literatura noastră de după 1990 despre un fel de criză a resurselor şi temelor prozei. Cred însă că senzaţia de criză – încercată deopotrivă de critici şi prozatori – îşi avea temeiul mai degrabă în nerăbdarea generalizată a unei noutăţi cu orice chip şi în frustrările noului nostru mediu social şi cultural (cu toate convulsiile şi neputinţele lui) decât într-o reală sincopă a potenţialităţilor narative efective ale zilei.

Aspectul cel mai interesant al dedesubturilor acestei false senzaţii consta în entuziasmul contestatar îndreptat – cum, de fapt, şi era de aşteptat – împotriva unor prozatori (aşa-numiţii „optzecişti") care – vezi Doamne! –

[26] Text apărut ca prefaţă la romanul *ultim@vrăjitoare* de Alina Nelega, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001.

prin sofistica lor textualizantă şi ironismul lor sterilizant, puse conjunctural pe roate în abia încheiatul ultim deceniu comunist, contribuiseră din plin nu doar la secătuirea literaturii noastre de sevele vieții, ci şi la compromiterea ei – până la plictiseală, după opinia câtorva cronicari săptămânali – printr-un soi de academism tehnicist.

Toate bune şi frumoase, totul trebuie început de la zero – s-ar fi putut spune atunci, mai ales că duhul devastator al unor noi exigențe epice se lăsa decelat în orizontul de aşteptare atât al pre-, cât şi al postoptzeciştilor –, însă noile cărți ale nou-veniților Ion Manolescu, Adrian Oțoiu, Caius Dobrescu, Ovidiu Verdeş, Ştefan Caraman ş.a. vorbeau mai degrabă despre o continuitate în spirit cu „reclamații” decât despre o trimitere a lor, prin clasarea problemei, pe tuşa unei viziuni estetice depăşite.

S-a văzut apoi că, în realitate, aşa-numita criză e doar un proces de manifestare pe mai departe a unei paradigme ce nu-şi putea epuiza atât de uşor formele şi substanța, tocmai pentru că era o paradigmă, şi nu altceva (adică un fenomen pasager, de natură superficial avangardistă, să zicem). Putem constata astăzi că această „criză” continuă în ciuda unor evidente schimbări de viziune şi stil, oferite însă cu prea multă stridență, fără o minimă reflecție

teoretică prealabilă, ca forme de ruptură, când în realitate ele nu reprezintă decât semnele unei benefice continuităţi.

Rămânând pe palierul perspectivei critice comode şi conservatoare, putem spune că situaţia continuă să se complice, în sensul în care o întoarcere la mult iubita şi lăudata viziune realistă nu mai este cu putinţă. Vechile fisuri se adâncesc şi scot la iveală premisele unor noi tipuri de scriitură şi ale unor noi raporturi cu realul. Vinovată, printre alţii, de această agravare a situaţiei este şi Alina Nelega, autoarea romanului *ultim@vrăjitoare*.

Simptomatic e faptul că Alina Nelega e o prozatoare care debutează târziu, după mai vechi tatonări în zona jurnalisticii radiofonice şi într-un moment în care ea pare unul dintre cei mai autentici şi pasionaţi susţinători ai teatrului alternativ, cu şanse de a se instala confortabil în zona de avangardă a eseisticii şi creaţiei noastre dramaturgice. Maturitatea acestui roman e rezultatul unor acumulări de experienţe diverse, aflate în strânsă legătură cu preocupările şi obligaţiile profesionale ale autoarei: vizionări de spectacole, cronici, participări la dezbateri, călătorii, interviuri, familiarizarea cu mediile literare şi teatrale româneşti şi străine, corespondenţă electronică, lecturi şi note de lectură etc.

Dincolo de toate acestea, cartea impune fără drept de apel o viziune cuprinzătoare asupra vieții – cu toate formele şi malformațiile ei, reale şi imaginare, mundane şi supramundane (pentru că unul dintre personajele cărții, Angel, e chiar un înger!) –, sigură, detaşată, ironică, angajată, caricaturală atât cât trebuie şi, nu o dată, de un comic amar, extrem de dens, amintindu-ne de proza lui Bulgakov sau de o neagră veselie debordantă, pe urmele romanelor lui Boris Vian.

Acest roman compozit şi histrionic, în ton cu toate formele de dislocare şi depeizare ale lumii actuale – care putea fi la fel de bine scris în Franța sau Polonia de azi –, e un câştig important al prozei româneşti actuale şi am toate motivele să cred în succesul lui nu doar în lumea cititorilor de specialitate. Trebuie însă să recunosc faptul că până în urmă cu câteva luni o priveam pe Alina Nelega (prezentă destulă vreme în publicațiile de profil şi sub numele Alina Cadariu) ca pe un jurnalist cultural extrem de ambițios, inteligent şi exigent, inconfortabil în dialog, cu evidente deschideri spre critica teatrală şi managementul cultural, de la care erau de aşteptat mari surprize. Iar volumul *ultim@vrăjitoare* e o surpriză de proporții.

Ştiam totuşi că Alina Nelega scrie proză, îi văzusem semnătura prin reviste, îmi aduceam aminte că în urmă cu mulți ani ea ratase ocazia de a publica un astfel de text în revista *Interval* de la Braşov (şi asta pur şi simplu din cauza faptului că revista a încetat să mai apară o perioadă de timp), dar nu mă aşteptam să-i văd numele pe coperta unui roman care te ține cu respirația tăiată de admirație de la un capăt la altul.

Ce e în fond de admirat în această carte (care – în paranteză fie spus – vine după debutul dramaturgic al autoarei cu *www.nonstop.ro*, piesă distinsă cu premiul UNITER pe anul 2000) simptomatică pentru vântul schimbării ce începe să se facă simțit în proza noastră din ultimii cinci ani? De admirat e înainte de toate profesionalismul. Sigur că nu e niciodată uşor de explicat în ce constă profesionalismul unui prozator. Dar nici atât de greu pe cât îşi imaginează acei tineri autori „postdecembrişti”, care, din varii motive, se grăbesc să disprețuiască stilul şi tehnica de construcție epică, făcându-şi din „mizerabilismul” conținutistic şi expresia „brută” o emblemă. Am să enumăr în continuare câteva calități pe care romanul Alinei Nelega le evidențiază cu asupra de măsură.

Prima dintre ele este o calitate elementară a oricărei scriituri care-şi merită numele: ştiința de a construi propoziții, fraze, unități lingvistice cu punct la urmă. Stilul pompos-oracular al falselor cazuistici morale, stilul spontan-aluvionar al confuzelor plonjări în mâlurile memoriei, stilul sfătos-autarhic al ubicuității auctoriale – toate acestea îi sunt străine Alinei Nelega, ceea ce nu înseamnă că proza ei e lipsită de tensiune, dramatism, poezie, căldură afectivă, profunzime psihologică. Cu atât mai puțin această proză e lipsită de colocvialitate şi de toate elementele moderne ale comunicării vii, specifice mediilor urbane, mergând până la rularea neobosită a anglo-americanismelor zilei, în pasta unui discurs pe cât de spectaculos, pe atât de savuros.

Tensiunea narativă nu e doar o chestiune de acumulare de fapte epice dispuse uniliniar, după o matematică lexicală extensivă. Ea poate fi creată şi prin sondaje disparate, aparent întâmplătoare, în substanța unor spații de viață, în formule sintactice împrumutate din discursuri exterioare literaturii (în cazul de față, comunicarea prin e-mail, dialogul pe chat, corespondența privată, jurnalul intim etc.) sau prin absorbția în text a stereotipiilor unei oralități reale, sincopate, aleatorii. Ceea ce duce înainte o compoziție narativă e ritmul ei. Sau, mai

exact, muzica ei interioară, care se naşte din înlănţuirea mai multor ritmuri şi din ruperea coerenţei lor. Alina Nelega are această ştiinţă a rupturii planurilor şi a ieşirii din obişnuinţele propriei sale scriituri.

În situaţiile de monolog interior ea preferă discursul spumos, relaxat, folosindu-se de strasuri argotice şi paiete adjectivale cu străluciri bine calculate, dar în acelaşi timp frazele ei se pot şi înşuruba în pagină ca nişte gravuri în relief. Sunt acele fraze în care autoarea descrie oraşe şi străzi (din Londra sau Viena, de pildă), plimbări şi rătăciri la întâmplare prin zonele de atracţie ale marilor aglomerări urbane, în care descoperim recompusă o excepţională stereofonie a percepţiei, corporalitatea fragmentată a lumii. Chiar şi numai o astfel de calitate şi poate fi de ajuns pentru un prozator.

Or, Alina Nelega e şi o prozatoare a noilor medii tehnologice luate în serios exact la nivelul la care ele pot schimba comportamentul fiinţei umane. Personajele ei (oameni, îngeri căzuţi, diavoli specialişti în programarea şi vânzarea vieţii pe computer, fiinţe bisexuate etc.) pot părea nişte cyborgi postmoderni cu sensibilitate fisurată, nişte fiinţe incerte, bolnave (cum autoarea însăşi concede) de *anamnesis destrudo*, ceea ce le face credibile.

Romanul are însă şi o supratemă de mare actualitate, cea a lumilor virtuale. Combinată cu tema creației divine, existența în virtual își dezvăluie toate componentele ei programate şi... programatice. Există peste tot, în orice gest, în orice intenție comunicativă, scheme prealabile de comportament, regizorale în esența lor. În aceste condiții nu e de mirare că teatrul, textul dramaturgic, lumea teatrului, spectacolul teatral invadează lumea cărții până în ultimele sale capilare.

Organizată pe coordonatele creştine ale vieții prezente şi ale vieții de apoi (cu Infernul şi Paradisul aferente), lumea romanului e supusă unei necruțătoare satire care atinge deopotrivă contingentul şi transcendentul. Descoperim aici, oferite în doze homeopatice, toate formele de ridicol posibile, de la feminitatea supraponderală conştientă de sine la infatuările responsabile ale românului verde, de la orgoliul autorlâcului la vanitatea mondenă a experimentului artistic cu orice preț. Esențială rămâne însă satira, în permanență intersectată cu melancolia unei lumi – revolute şi postmoderne în acelaşi timp – a cărei consistență constă în propria ei deriziune. Angel e un Mefisto ce reuşeşte în cele din urmă să cumpere sufletul Marinei, „ultima vrăjitoare". Repartizat în două părți polarizate în jurul acestor două personaje,

romanul devine şi o poveste a sufletului desprins de trup (Marina) sau căutându-şi trupul (Angel). Boala numită *anamnesis destrudo* funcționează în ambele sensuri, trăgând după ea amintiri, stări de uitare, aspirații, regrete, fantasme, plăceri rememorate, manifestări autiste şi frustrări. Identitatea personală şi adevărul vieții – iată cele două dimensiuni pe care le pune în ecuație acest roman, însă dintr-o perspectivă creatoare detaşată, ironică şi autoironică, inteligentă şi plină de nerv narativ.

Alina Nelega e un autor epic care ştie bine ce vrea chiar de la prima carte. De la Adrian Oțoiu încoace n-am mai avut aceeaşi senzație pregnantă că în literatura noastră a apărut un nou prozator.

În căutarea romanului[27]

Pe autorul volumului *Făcătorii de nimicuri* (Editura Paralela 45, 2002) l-am cunoscut în Braşov, la începutul anilor '90, pe vremea când nou-înființata revistă *Interval* deschisese şi un cenaclu. Feri (cum îi spuneau colegii, băieți şi fete, prezenți şi ei la cenaclu) era încă elev de liceu. După admirația de care se bucura, nu cred că era un elev prea strălucit. Oricum, orele de literatură română

[27] Text apărut ca prefață la romanul lui Francisc Nona, *Făcătorii de nimicuri*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.

de la şcoală nu păreau să-l fi atins prea mult. Scria o proză de adolescent revoltat, lipsit de o „filosofie” de viață, dar care voia să spună lucrurilor pe nume. Fără rafinamente, cu o anume „primitivitate” stilistică, dar propunând un model de exaltare anamnetică şi descriptivă de bună calitate. Foarte tânărul autor vorbea despre ceea ce trăise, dând întâmplărilor prin care trecuse un aer de neobişnuit. Vedea totul prin ochii copilului care fusese, fără pudoare şi fără cruțare.

Îmi amintesc acum că mi-a plăcut în mod deosebit sintaxa acestei proze care miza totul pe energia spunerii. De unde o anume neglijență şi nepăsare față de logica interioară a frazelor. Ce scria Feri era dominat de logica acumulativă a amintirii şi a dezordinii realului. De fapt, el nu avea pe atunci un alt zeu decât această raportare anarhică la lume şi cred că discuțiile tehnice purtate de noi în cenaclu (la *Interval*, indiferent dacă cel care citise era un consacrat sau un debutant, se vorbea cu mare seriozitate, cu un profesionalism care-i scandaliza adesea pe neofiții cu pretenții) erau în măsură să-l descumpănească.

În orice caz, adolescentul de la Liceul „Unirea” nimerise într-un mediu bun, de oameni interesați de noutatea şi prospețimea scrisului. Cred că a citit la cenaclu de vreo

două-trei ori. După o vreme a şi debutat în nou-înfiinţata revistă *Contrapunct* din Bucureşti. Erau fragmente din acelaşi text cu bunicul, un fel de saga infantilă a unor întâmplări mereu conotate de o notă de senzaţional. După terminarea liceului şi după eşecul lui la o facultate de filologie, n-am mai auzit nimic despre acest autor care-mi plăcuse şi într-un fel îmi părea rău că încă un tânăr talentat se pierde.

Ca să descopăr acum că Feri a terminat între timp o facultate şi că a continuat să scrie, fiind din când în când prezent sub actualul nume (care este un pseudonim) în revistele *Luceafărul*, *Art-Panorama* şi *Tribuna*, pentru a-şi aduna, în cele din urmă, textele în actualul volum de debut. Titlul volumului se înscrie cumva într-o zonă cu care proza noastră e familiarizată. „Făcătorii de nimicuri" din cartea lui Francisc Nona sunt, *mutatis mutandis*, nişte „făpturi neînsemnate" (titlul unei cărţi publicate de Alexandru Papilian în anii '70 ai secolului abia încheiat). Aceeaşi fascinaţie faţă de mediile sociale periferice, aceeaşi plăcere a investigării grotescului existenţei, ştiinţa de a teatraliza anodinul şi o accentuată atracţie faţă de absurdul actelor umane.

Există la noi o întreagă serie de autori de proză scurtă preocupaţi de zonele minore ale vieţii, cu care Francisc

Nona are certe afinități: Alexandru Papilian (pe care l-am amintit deja), Ioan Radin, Ioan Lăcustă, Sorin Preda, Constantin Stan sau Ştefan Caraman şi Sorin Stoica, între ultimii veniți. Nu ştiu cât i-a citit autorul acestui volum. E mai degrabă de presupus că nu şi că proza pe care el o scrie e una pe cont propriu, dincolo de lecturi şi filiații, rezultat al unei evoluții normale a datelor inițiale.

Trebuie însă să recunosc că între proza lui de adolescent şi cea de acum e o diferență remarcabilă. Înainte de toate, autorul a devenit mai sistematic în scrisul său şi nu-şi mai desfăşoară observația narativă pe un principiu aleatoriu, strict anamnetic. Au crescut într-o considerabilă măsură atenția acordată realului şi puterea de pătrundere psihologică. Apoi, aspectele groteşti ale existenței nu mai apar în texte de la sine, ci sunt căutate, dezvoltate (după opinia mea, cu rezultate de multe ori îndoielnice).

Deşi scrie proză scurtă, Francisc Nona are, cred, structură şi forță de romancier. Secvențele lui epice se desfăşoară pe spații mari, iar personajele sunt urmărite neslăbit, până şi în gesturile lor cele mai banale. Apoi, pentru că pe autor îl atrage lumea periferiei sociale, cu întâmplările ei aparent lipsite de semnificație, forța scrisului său stă în acumularea micilor detalii. Există însă

în cel puțin două proze („Prieten cu îngerul” şi „Autostopistul”) şi interesul pentru construcția dramaturgică. Amândouă textele propun de fapt trecerea de la proză la teatru. Prima dintre ele chiar îşi găseşte conținutul în vizionarea unui spectacol de teatru. Finalurile sunt şi într-un caz, şi în celălalt aberante. Nu cred că înzestrarea lui Francisc Nona e favorabilă absurdului sau parabolei. E un punct în care autorul cade de fiecare dată în exces şi chiar în sentimentalism (vezi povestirea „Tusea”). Nici patetismul stilistic al surprinderii dezastrului unui destin nu cred că-l prinde. Apoi, şi latura religioasă a vieții personajelor e convențională, exterioară.

Pentru a nu o lungi prea mult cu obiecțiile, trebuie spus că acest foarte promițător prozator vrea prea multe, fără să aibă curajul de a depăşi cadrele scurte ale narațiunii de mici dimensiuni. Repet, el are înzestrare de romancier, fiind şi un bun observator de psihologii şi un experimentat ascultător al dialogurilor vieții cotidiene.

Pentru că nu vor să fie mai mult decât ceea ce sunt, cele mai bune proze din acest volum sunt „Orizontal non-stop” şi „Făcătorii de nimicuri”. Aici Francisc Nona are răbdarea de a duce până la capăt atât structura epică aleasă, cât şi psihologia personajului. Şi – mai important decât toate – ştie să urmărească ceea ce se întâmplă „cu

ochi blânzi” (titlul unei culegeri de povestiri semnate de Ioan Lăcustă la începutul trecuților ani ‘80), lăsând lucrurile să vorbească de la sine, prin înregistrarea gândurilor sau percepțiilor personajelor principale. O proză de aceeaşi factură „realistă” este – în prima ei parte – şi „Tusea”. Elemente de atmosferă realistă apar şi la începutul povestirii intitulate „Autostopistul”. Mai departe însă, textul cade într-o zonă de absurd, fantastic şi grotesc de calitate îndoielnică.

Aş mai remarca şi o altă dimensiune constitutivă scrisului acestui redutabil debutant: faptul că temele prozelor lui nu sunt atacate frontal, prin şarje morale sau „ideologice”. Îl atrag urâtul vieții, ratarea, năclăiala actelor stereotipe, visceralitatea conduitelor, meschinăria şi grobianismul, însă nu pentru a ne arăta la modul direct cât de insuportabilă e lumea în care am trăit sau continuăm să trăim. Nimic nu este pus la zid în mod direct. Francisc Nona nu face cazuistica răului. El explorează psihologii diverse (mătuşa cicălitoare, nevasta resemnată, adolescenta naivă şi disponibilă, alcoolicul, puşcăriaşul recidivist, omul simplu cu idealul său mărunt de viață, dar cu puseuri justițiare), le caută un sens, le urmăreşte înapoi cauzele şi motivele. Grija construcției de ansamblu e evidentă.

Deşi de mică întindere, volumul de faţă conţine două secţiuni, „Îngeri deocheaţi” şi „Veşnica lâncezeală”, fiecare compusă din câte trei proze. Înţelegem că autorul vrea să ne spună mai mult decât fiecare proză luată în parte. Textele acestui volum se integrează la urma urmelor într-o demonstraţie. Ce urmăreşte ea? E greu de spus acum. Fiind un volum inegal, în care se văd marile disponibilităţi ale autorului pentru descriere, dialog, povestire şi investigaţie psihologică, cu deschidere spre un realism de tip microscopic sau spre transrealismul parabolic, Francisc Nona e un autor de proză scurtă în care se ascunde cu certitudine un romancier.

Chatul ca substitut psihanalitic[28]

Proza ultimilor ani înregistrează destule cărţi de succes, unele dintre acestea fiind semnate de femei. Printre prozatoarele care au reţinut interesul criticii, multe dintre ele foarte tinere, se numără Simona Popescu, Nora Iuga, Alina Nelega, Felicia Mihali, Cecilia Ştefănescu, Ruxandra Cesereanu, Claudia Golea ş.a. În competiţia pentru schimbarea modelelor literare ale zilei, femeile s-au dovedit mai dezinvolte, mai lipsite de tabuuri şi mai pline

---

[28] Text apărut ca prefaţă la romanul *Talk-show* de Adriana Bărbat, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004.

de energie decât bărbații. Tinerețea şi-a spus cuvântul inclusiv la nivelul acestui nou tip de sensibilitate care a început să prindă contur în ultimii zece ani. Fetele vin tare din urmă. De curând, cel puțin două nume au stârnit comentarii pro şi contra dintre cele mai aprinse: Ioana Bradea şi Ioana Baetica. Alte nume, legate deocamdată doar de viața literară din Braşov şi Timişoara (Ina Crudu, Simona Cucuianu, Cozmina Preoțescu, Daniela Rațiu, Simona Constantinovici), se pregătesc să intre în scenă. Dar există deja şi premierele acestei toamne.

Întoarsă nu cu mult timp în urmă de la un masterat în studii de gen la Budapesta, Ştefania Mihalache tocmai a publicat un roman, *Est-falia*, care încearcă să schimbe întru câtva linia genului romanesc, prin înclinarea acesteia spre eseistică şi non-fiction. Ei i se adaugă acum Adriana Bărbat, cu *Talk-show*, un roman care absoarbe cu succes în structura sa reticulară libertățile şi stereotipiile discuțiilor on-line pe internet. Ca şi Ştefania, Adriana a terminat filologia „în oraşul de la poalele Tâmpei”, unde a urmat, ca masterandă, şi cursuri de scriere creatoare. Nu cu mult timp în urmă, ea şi soțul ei au deschis la Braşov o (nici nu se putea altfel!)... ceainărie literară. De unde oare atâta spirit practic şi atâta energie la o reprezentantă a sexului frumos, îndrăgostită de scris? O femeie obsedată

de scris (şi Adriana Bărbat e o astfel de autoare) n-ar trebui oare să semene cu posaca, retractila şi aeriana Virginia Woolf, aşa cum o interpretează Nicole Kidman, în filmul *Orele* al lui Daldry? Poate că nu.

Adriana are ochii sclipitori, gesturi nervoase şi o minte ca un bisturiu. E veselă, tăcută, curioasă, atentă la tot ce mişcă în jur. Îi plac propoziţiile scurte, dar şi aglutinările aluvionare de termeni şi determinanţi. Cultivă exigenţa stilistică, dar prea puţin se sinchiseşte de temele şi cuvintele „interzise”. Are o privire feroce, necruţătoare, cum se vede şi din trialogul pe chat al celor trei personaje feminine (Crina, Alma şi Miruna) prinse în pânza de vorbe şi experienţe a acestei cărţi de o furibundă sinceritate. Adriana Bărbat nu scapă din vedere niciun detaliu semnificativ. Aude bine vorbirea oamenilor, cunoaşte intimităţile femeilor suferinde de singurătate şi inadecvare, simte psihologiile, vârstele, e cinică până la caricatural. Îi place investigarea mediilor, nu ezită să-şi transforme personajele în cazuri. Se simte bine când efectuează radiografii, releveuri, descompuneri de situaţii. Îi plac operaţiile de scanare şi încearcă să ajungă la psihologia organicului. Fără să vrea, alunecă adesea în teritoriile psihanalizei, unde face înregistrări cărora nu găseşte de cuviinţă să le dea şi explicaţii. Lucrează cu mai multe

planuri ale acţiunii, cu mai multe teme deodată. Le intersectează, le înlănțuie. Crede în concretețea scrisului, face risipă de adjective, caută să se situeze într-un punct de relatare neutru, deşi ştie prea bine cum se poate intra sub pielea unui personaj pentru a-l face să spună chiar şi ceea ce el ar vrea să ascundă. Nu se sperie de partea urâtă, grotescă, promiscuă a vieții. Iubeşte plimbările prin spațiile periferice ale existenței. Nu se priveşte în oglindă, nu se sperie de întuneric şi nici nu face pe bărbătoasa. Nu prea pare să ilustreze o conduită feminină în ceea ce scrie.

Am început să scriu aceste rânduri cu gândul de a mă opri mai mult asupra romanului *Talk-show*. Cred totuşi că nu este cazul. De ce să premeditez inutil curiozitatea cititorului? Mai bine alte câteva date despre autoare. Pe Adriana Bărbat o cunosc de la masteratul de scriere creatoare de anul trecut. A fost de departe cea mai bună scriitoare a grupei, ceea ce i-a şi asigurat debutul on-line pe site-ul Editurii Paralela 45, cu un text de proză scris în cu totul altă manieră decât acest roman. Cursul meu a urmărit să-i familiarizeze pe cei zece masteranzi (doi băieți şi opt fete) cu problemele retorice ale prozei. Pentru a-l înțelege mai bine pe fiecare în parte, le-am cerut la început de tot să-mi răspundă la câteva zeci de întrebări. Apoi am

alcătuit un fel de fişe de evaluare. Revăd aprecierile şi recomandările mele în legătură cu autoarea acestei cărți. Cred că unele dintre ele merită să fie reluate aici. Înainte să ştiu cu adevărat ce scrie, i-am spus Adrianei că e o natură introvertită, cu înclinații analitice, centrată pe senzații şi sentimente. Am adăugat: retractilitate, frecvente stări de melancolie, nostalgie; predispusă spre mărturisiri şi confruntare cu partea ascunsă a eului; echilibrată, resemnată, comunicativă; exigentă, dar narcisistă; fără înclinații bovarice imediat perceptibile; realistă; obsedată de vârsta infantilă înțeleasă ca stare universală a potențialităților ființei.

Mai departe, fişa mea se desfăşura astfel:

Aparent calmă, cu puternice înclinații nevrotice în stările de tensiune, însoțite de sentimentul morții şi pierderea simțului realității. Vitalitatea – o formă de conflict a corpului cu mintea. Ai dori să poți păstra tot timpul un echilibru al lor. Partea de imponderabil a ființei ți se pare esențială. În viziunea ta, subconştientul prezintă o organizare stratificată, cu rezonanțe senzitive, organice. Este un depozit al pulsiunilor erotice, locul în care se află ascunsă ființa generică, trezită la lumină de sentimentul de teamă, care o face mai puternică decât conştiința prezentului. Voință cenzurată de înclinația pentru stările

nedefinite sau care nu au legătură cu imediatul. Eul şi lumea exterioară sunt puteri antagonice. Niciuna, nici alta nu-ți sunt bine cunoscute. Nu ai suficientă încredere în tine. Lumea nu te sperie prea tare.

Sensibilitate tot timpul filtrată prin cerebral şi convenții morale. De unde modul tău propriu de a înțelege expresivitatea ca o manifestare a excesului şi a spectaculosului exterior. Expresiv e ceea ce refuzi sau te sperie: promiscuitatea, depravarea, vulgaritatea, murdăria, dislocarea, deschiderea spre gol, frigul, ieşirea din obişnuit, tensiunile interioare. Consideri provocator ceea ce nu se poate finaliza. Intermitentul nu-ți e indiferent. Îți plac: mediile familiare şi viața de familie, natura domestică, stările imposibil de pus în cuvinte. Refuzi să analizezi în ce constau aceste plăceri. Crezi într-un inefabil de uz personal. Cu astfel de autoreducții nu se poate face literatură. Tocmai ele amputează curajul de a scrie.

Nu-mi dau seama cât de mult au influențat-o pe Adriana aceste observații, cu accente mobilizatoare, nu mult diferite de stilul previziunilor oculte. Le recitesc acum şi mi se pare că ele sună mult prea solemn, ceea ce mă face să mă simt uşor caraghios. Până şi profesorii de scris

rămân nişte pedagogi rigizi, desueți, abstracți. Sau poate că nu e chiar aşa. Într-o formă destul de apropiată de cea de față, romanul *Talk-show* (însoțit de o mulțime de considerații metatextuale de factură mai mult sau mai puțin didactică) a constituit lucrarea de disertație a Adrianei Bărbat. Nu mă aşteptasem ca preceptele mele de examinator să fie urmate cu atâta rigoare şi seriozitate. „Lucrarea” Adrianei îmi depăşea toate aşteptările. Aveam în față paginile unei prozatoare adevărate. După care masteratul s-a încheiat şi romanul a fost supus unor rescrieri succesive, până la versiunea de față. Cred că e un mare câştig pentru literatura tânără a momentului. Cartea trăieşte prin verva şi autenticitatea ei de excepție. Poate juca rolul unui substitut al vizitei la psihanalist. E o imagine simptomatică a lumii de azi, o carte de o mare densitate, care pur şi simplu nu poate fi lăsată din mână!

O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică[29]

Ştefania Mihalache este o fată fragilă, frumoasă şi ambițioasă. Are 26 de ani şi încă ar putea încerca o carieră de fotomodel. Din păcate pentru această atât de râvnită perspectivă, ea a terminat Filologia (şi nu oriunde,

---

[29] Text apărut ca prefață la romanul Ştefaniei Mihalache, *Est-falia*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004.

ci la Braşov, în fieful alternativ al unui alt fel de formație umanistă, care mizează mult pe creativitate şi *self-control* estetic) şi nutreşte alte gânduri de afirmare, de... confirmare de sine. Lumea modellingului românesc nu are în felul acesta decât de pierdut. În schimb (şi poate mult mai important în momentul de față, pentru o țară ca România, unde raportul feminin dintre frumusețe şi talent literar se află într-un scandalos dezechilibru în favoarea primului termen), câştigă proza, universul din ce în ce mai expansiv al scriiturii alternative, scăpate, în sfârşit, de sub „teroarea” masculinității.

La Facultatea de Litere din Braşov, Ştefania Mihalache a descoperit mai întâi teoria şi critica literară, apoi, sătulă de uscăciunea conceptelor, a trecut la propria poezie. A şi început să colaboreze la câteva reviste din Transilvania, ca autoare de articole şi de versuri. Prea puțin pentru o natură problematizantă ca a ei, insensibilă față de expresia necenzurată (lirică) a subiectivității şi preocupată, în schimb, de condiția publică a sensibilității feminine. A renunțat, prin urmare, şi la poezie şi a abandonat într-un sertar volumul cu care se pregătea să debuteze. Ulterior, nivelul ridicat al formației ei filologice i-a făcut un cadou neaşteptat: un masterat în studii de gen şi cultură la Universitatea Central-Europeană din Budapesta. De aici a

început apetenţa pentru proză a Ştefaniei Mihalache, de la această momentană dizlocare geografică şi de la această baie rece de multiculturalism.

Ruperea de geografia natală, confruntarea cu proteismele alterităţii – iată o dublă încercare identitară, care te face să uiţi spaţiul pur al literaturii şi o parte din educaţia ta estetică pentru a te focaliza asupra fenomenelor contradictorii ale postmodernităţii. Ştefania Mihalache a descoperit brusc, şi poate fără să vrea, că lumea imediată e un obiect mult prea tentant pentru spiritul ei indolent şi contemplativ, pentru a nu încerca să depăşească – fără a mai pierde vremea cu exerciţii de adaptare – uşurătăţile scrisului din imaginaţie. *Est-falia* e o carte care ne arată că, într-un anume fel, chiar şi în literatură, din non-fiction nu se poate ieşi. De altfel, acest mic roman conţine şi o importantă componentă metatextuală, în care autoarea îşi justifică şi îşi mărturiseşte intenţiile. Pe ea o preocupă substanţa a ceea ce are de spus, nu limbajul. Ar vrea să-şi scrie feminitatea/feminităţile, să arate că fiinţa ei se confundă cu un bildungsroman, să se lase „cărată în spate” de tiparul narativ al romanului, pentru a ajunge în cele din urmă la o „privire în secţiune” a Est-faliei.

Acest spaţiu, cu valenţe şi exterioare, şi interioare, reprezintă în carte un revelator al condiţiei feminine (dar nu numai) în lumea europeană de azi, cu precădere în cea balcanică. Est-falia este falia estică a Europei, o emblemă conceptuală pusă în circulaţie de Iluminism, o expresie a „vampirismului comunicării" (cartea conţine şi o spectaculoasă reinterpretare a mitului lui Dracula), o lume de virtualităţi reprimate şi de „întreguri din bucăţi lipite forţat". Prin universul cărţii se perindă tineri ucraineni, sârbi, români, ruşi, croaţi, unguri, estonieni, veniţi la studii postuniversitare în Budapesta, într-un spaţiu de trecere, central-european, neliniştitor şi plin de amăgiri, ca orice purgatoriu. Eroii romanului (Katya, Zara, Sasha, Igor, Alec, Miodrag, Tünde ş.a.) duc cu ei tradiţii etnice, bovarisme pragmatice, candori inexplicabile, comportamente în care se ascund vitalităţi grosiere, nostalgii revolute, ambiţii erotice, masochisme de toate felurile, o imensă voinţă de înţelegere şi adaptare. Locul de origine al acestor eroi care traversează paginile romanului în mare viteză, pe fundalul unui discurs auctorial îngăduitor şi lucid, e o lume cu falii, fisuri, incongruenţe, lacune, complexe. Romanul Ştefaniei Mihalache e un discurs despre ruptură. A fi un om din Est înseamnă a fi un om sfâşiat, rupt în două. Dar tocmai falia e creatoare

de identitate, iată un adevăr care explică în bună măsură farmecul şi puterea de seducţie a acestei cărţi. La aceasta se adaugă şi dubla experienţă iniţiatică a eroinei, erotică şi gnoseologică în acelaşi timp, petrecută sub puterea de seducţie a doi iniţiatori: Maestrul şi Yoghinul. Maturizarea deplină a eroinei pare să coincidă cu întoarcerea acasă, în România, prin recăderea în aceeaşi lume simplă, cu orizonturi limitate. Ceea ce ne arată autoarea (care se şi declară o adeptă a privirii contemplative, în dauna voinţei de a-şi asigura un statut social precis) e faptul că Est-falia reprezintă o stare de spirit, un mod de a fi paradoxal şi de a-ţi accepta propriul paradox, la urma urmelor o formă de resemnare. Abia confruntarea cu lumea vestică e revelatoarea rupturii, declanşatoarea energiilor compensatoare.

Ştefania Mihalache este o scriitoare cu o acută conştiinţă a situaţiilor şi condiţiilor de existenţă pe care doar înaintarea în linie dreaptă a prozei le poate satisface. Romanul ei ne confruntă cu o scriitură sincopată, abruptă, provocatoare. Simţul situaţiilor, simţul vieţii, luciditatea propriei condiţii biografice, capacitatea de a sublima în idee scenele cotidiene de viaţă – aşa poate fi definit talentul Ştefaniei Mihalache. Restul e naratologie şi energie a spunerii. Avem în faţă o carte sinceră, inteligentă

şi gravă, care nu pare deloc să se înscrie în tiparul deja consacrat (prin seria de tineri autori afirmată în ultimul an) al debuturilor de succes. *Est-falia* e un roman secvențial, teoretic şi autobiografic în acelaşi timp, promovând teme şi motive (falocrația, erosul, vampirismul, adecvarea sau incompatibilitatea mediilor culturale etc.) aduse în scenă fără precauții preliminare, sub semnul urgenței. Am sentimentul că, prin această carte acidă şi poetică, de factură parafeministă, dezinhibată şi deloc resemnată, proza feminină românească a câştigat o competitoare de clasă.

Alexandru Vlad – *le style c'est moi!*[30]

Am recitit povestirile din *Aripa grifonului* (1980), volumul de debut al lui Alexandru Vlad, cu acest

---

[30] Următoarele articole, consacrate lui Alexandru Vlad, Sorin Preda, George Cuşnarencu, Adina Kenereş şi Constantin Stan, au apărut (în această ordine) în revista braşoveană *Astra*, între 1983 şi 1984, în cadrul rubricii „Generația '80", în care autorul a mai publicat şi alte cronici, dedicate lui Mircea Nedelciu, Ovidiu Moceanu, Vasile Andru, Aurel Antonie ş.a. Deşi textele acestea au fost incluse de Gheorghe Crăciun în varianta de sumar salvată pe 16 decembrie 2005 (vezi „Addenda"), ele nu se regăsesc şi în varianta electronică a volumului, ci doar în Arhiva de hârtie. L-am adăugat la numele existente în sumar şi pe Alexandru Vlad, reluând aici cronica publicată în *Astra*, chiar dacă în secțiunea „Pactul somatografic" Gheorghe Crăciun a inclus un alt eseu despre acest prozator atât de original şi atât de drag lui. (n. ed. C.M.)

sentiment continuu confirmat de fiecare pagină: „Frazele sale parcă erau răsucite cu cheia”. Ceea ce autorul afirmă la un moment dat despre un personaj din „Vara libelulei” este, de fapt, propriul său adevăr al conştiinţei estetice care prezidează, de la un capăt la altul, scrierea cărţii.

Că Alexandru Vlad e un stilist, un tehnician ca şi desăvârşit al textului din anticamera romanului, un metodist al vocabulei inedite la locul potrivit şi un armurier al sintagmei cu lungă bătaie în timp nu mai încape nicio îndoială. Fraza prozatorului are o individualitate care vine din exerciţiul unui demers novator, în acelaşi timp lexical şi sintactic, cu vechi state de serviciu şi performanţă în proza noastră. Şi Odobescu, şi Camil Petrescu, şi Mircea Eliade, cel din *Romanul adolescentului miop* şi *Şantier*, ar trebui amintiţi aici, cu toate că nu numai la nivelul simplei gesticulaţii formale. Căci, pe de altă parte, *Aripa grifonului* e un volum inseriabil fără prea multe eforturi în seria produselor literare marcate, din 1931 încoace, de pasiunea, adeseori convulsivă, a autenticismului cu orice preţ şi, dacă se poate, nu şi fără o măsură livrescă. Tenta autobiografică a celor patru proze reunite în carte se vădeşte, la o privire atentă, în afara oricărui comentariu. Procesul adaptării la viaţa socială pe cont propriu, etapele formării spirituale şi

sentimentale ale tânărului intelectual sunt descrise cu pasiunea şi gravitatea unei acute experiențe existențiale. Câtă luciditate mentală, morală, erotică şi senzorială, tot atâta dramă a descripției, a analizei, a memoriei. Tot atâta persoană întâi. Tot atâta diseminare subiectivă interiorizată în contextul unei lumi percepute dureros şi restrictiv, discontinuu şi infinitezimal. De-a lungul povestirilor, epica e focalizată pe silueta aceluiaşi personaj-tip, introvertit şi hipersensibil, traversând crizele diverse şi complexe ale vârstei, ale contactului cu mediul, ale iubirii şi ale prieteniei, un personaj care „se zbate între real şi livresc [...], fiind mereu propria sa victimă”.

Am recitit acest volum compact şi consistent având convingerea că Alexandru Vlad e şi o conştiință teoretică a propriului său spațiu, dar una de o discreție orgolioasă, abil mascată în convențiile unor situații ce par de multă vreme în firea prozei moderne. Refuzând textualismul cu implicațiile şi imperativele sale de construcție, atent şi consecvent dezvăluite de o vervă auctorială mereu în flagrant delict de ironie, Alexandru Vlad preferă imaginea ascunsă a propriului cod retoric. În cazul lui, conştiința estetică îşi însceneazǎ manifestările prin apel la condiția reflexivă a personajelor. În povestirea care dă titlul volumului, eroul e un scriitor care, cu supremă exigență,

îşi reciteşte o proză mai veche, însoțind-o de felurite observații utile pentru decelarea unor principii de poetică narativă: „Nu pot nega aceste personaje pentru motivul că memoria le recunoaşte şi le autentifică născând un conflict din care nu pot decât să recunosc incapacitatea mea de a *literaturiza*” sau „Nu învățasem că regulile care guvernează într-o nuvelă sunt mai stricte decât ale realității” sau „Proza nu transpune, ci echivalează”.

Asupra acestei probleme a echivalării, a echivalențelor dintre obiecte/acțiuni şi imaginea literară ar fi cazul să ne oprim puțin. Pendulându-şi existența între percepție şi reflecție, personajul creat de Alexandru Vlad trebuie înțeles şi ca un punct de gravă incidență a trupului cu litera, ca o scenă a unui conflict în ultimă instanță ireductibil. Prerogativele pe care textul le acordă trupului surprins în actele sale senzoriale cele mai naturale, declanşate de mediul natural şi de impulsurile erotice, vin să infirme „abilitatea profesională” a privirii stereotipe obişnuite să descifreze leneşă doar nota generală a unui obiect. Ideea transpunerii clişeului noțional în fotografie epică fiind exclusă, rămâne echivalența termenilor, izomorfismul text-realitate. Prozatorul desfide abstractizarea situațiilor, deşi, pe alocuri, eseistic şi moralizator, realul devine în povestire doar linia unei

epure. Dar cantitatea de trup investită în text depăşeşte cantitatea de intelecție. Raportul este unul recesiv. Cel care scrie desfăşoară o activitate materială şi astfel el ştie că realitatea obiectivă e în reprezentarea noastră un produs al concretului, chiar dacă individul comun preferă de multe ori iluzia clarificărilor formalizate: „Judecăm lucrurile după ce le supunem unui proces de abstractizare, parcă le-am ucide pentru a le cunoaşte mai bine şi apoi considerăm rezultatul obiectiv”. De aici revolta personajului din cele patru povestiri, refugiat în amintire, în natură, în erotica febrilă, în observarea şi înregistrarea spațiului uman ambiental cu toată coloratura sa de insignifianțe esențiale.

Descrierile lui Alexandru Vlad sunt însă descrieri de laborator, sunt prezentări de cărți poştale ilustrate, compuse cu grandangularul sau teleobiectivul, sunt chipuri şi siluete de oameni privite parcă mai întâi într-un album. Cotidianul de care se ocupă autorul e unul recompus livresc şi perifrastic, cu spontaneitate americănească în trecerea de la un pasaj la altul, cu trimiteri în discuții la autori şi situații literare, cu fraze desfăşurate savant şi calculat. Alexandru Vlad are plăcerea întârzierii în explicații estetice şi anamnetice, în analize de stări, în configurarea peisajelor. Apetența

pentru neologismul prețios şi neaşteptat e redutabilă şi frizează excesul. Deşi prozatorul ştie bine ce face, pentru că termenul cărturăresc îşi are funcția sa bine gândită, de precizare în sfera percepției a corporalului şi a umoralului. Libelulele sunt văzute cu „zborul lor frânt şi neprevăzut, ininteligibil coordonat”. Sinestezia e surprinsă astfel: „Clipocit şi frisoane scurte se confundau, pentru că simțurile pactizate aveau o sensibilitate difuză şi omogenă”. Într-o discuție cu o fată, un personaj se exprimă aşa: „Era mereu singură, o singurătate ostentativă şi aristocrată, se plimba mult şi era întotdeauna gata să repeadă pe cel care era politicos în măsura circumstanțelor”. Lucrând în spațiul unui limbaj gata literaturizat, orice scriitor autentic este obligat la un efort de reîmprospătare a resurselor sale, dar şi aria lui de captare a amănuntelor vieții trebuie neîncetat lărgită. Din rafinata noastră lume de senzații aproape indescifrabile, Alexandru Vlad scoate observații fine şi precise:

> Întâi am simțit cum apa se usucă pe noi, provocând o răcoare ca de briză, care ne încrețea pielea, apoi din nou căldura soarelui pătrunzându-ne în vine ca nişte valuri mute pentru care trebuie să fii teribil de sensibil ca să le prinzi şi tocmai atunci când eşti mai atent dispar parcă anihilate de efortul exagerat de a le recepta.

Situațiile în care autorul „parcă încearcă să-ți transmită nu atât semnificația cuvintelor, cât o convingere care există dincolo de ele” sunt nenumărate, pentru că cel care scrie nu se teme de indicibil, ci îl provoacă. Pentru a prelua încă o dată din materia cărții o propoziție cu valoare de principiu estetic de lucru, ar trebui să spun că în proza lui Alexandru Vlad „totul se naşte din incapacitatea de a-ți aminti multe şi concomitent”. Neinteresat de tehnicile simulării simultaneității, nici de mimarea fluxului arbitrar al memoriei, tânărul prozator adoptă construcția liberă, nescutită de meandre, a subiectului, cu economie inițială de date, decor şi personaje, cu dese momente de zăbavă metodică şi minuțioasă, cu lente alunecări pe suprafețele multiple ale faptelor şi stărilor afective, cu atenție la amănuntul bizar, revelator, cu suspendări şi reluări de stimuli narativi. Scrisul lui Alexandru Vlad este marcat de acceptarea dintru început a spațiului literar ca atare, cu norme de scriitură bine stabilite şi verificate de presiunea continuă a tradiției. El nu încearcă transgresarea riscantă a unor convenții, cât adâncirea şi lărgirea lor odată cu regândirea unei vestimentații lingvistice după ultima tăietură a prozei. Scriitura lui Alexandru Vlad e distinctă şi

remarcabilă în concertul de voci al ultimului val de prozatori.

Am recitit povestirile din *Aripa grifonului* şi „pentru a regăsi deasupra lor acea ţesătură plasmatică în care ele se integrează”. Aprecierile emise aici sunt argumentul unei căutări recompensate.

(*Astra*, nr. 11, 1983)

Sorin Preda şi proza ultrascurtă

„(Chinezu Vasile nu este un om ca toţi ceilalţi.) Sunt romane care se pot reduce doar la această propoziţie.” Cu atât mai mult pot exista proze scurte sau ultrascurte reductibile la acelaşi adevăr. Adevărul uman este mai important decât adevărul textual. „Omul, fratele meu, nu-i o adunătură de litere. Literele spun totul pentru că nu spun nimic concret. O lapalisadă, nu-i aşa?”

Cele 27 de *Povestiri terminate înainte de a începe* (1981), plus o addenda (cam superfluă, la o privire riguroasă), cu care debutează Sorin Preda sunt asigurate la ADAS-ul unei pedagogii narative ironice şi microcosmice. Prezentă mai întotdeauna în actele de formalizare şi decriptare a unui cotidian de mărunte psihologii şi motivaţii, ironia autorului e flexibilă şi economicoasă ca o măsură de austeritate. Sorin Preda

pare să cunoască bine implicațiile retorice ale crizei de subiect epic major şi actual, pentru că despre asta este vorba, de fapt, în proza noastră, de câțiva ani încoace. Povestirile sale nu sunt cu adevărat epice şi majore nu din lipsă de informație, putere de observație, putere de a înțelege (Puterea sau penuria de contacte cu întâmplările vieții), ci dintr-o evidentă lipsă de interes pentru povestea-poveste şi schematismul ineluctabil al realității de mare amploare. Dar asta nu înseamnă că am avea în față nişte preliminarii la o viitoare insurecție estetică sau nişte exerciții de digitație. Ca mulți alții dintre colegii săi de „val" (pe care nu-i amenință, sunt sigur, niciun naufragiu literar!), Sorin Preda încearcă să privească fețele realului, dispensat de lentilele de contact ale percepției de serie. Fără a-şi pierde unitatea şi gama cromatică, scrisul său evoluează în consecință, pe portative şi în chei diferite, de la drama cățelului din comuna Cățelu până la implicațiile sociale ale numelui Târtiță. Umorul face casă bună cu o muză satirică sprințară, belicoasă şi deseori bonomă. Lirismul e acid sau lipseşte cu totul.

Terminate înainte de a începe, textele autorului refuză desfăşurarea temporală a evenimentului ca atare pentru a se ocupa de implicațiile lui reverberate. Sunt bucăți care par a-şi anula de la bun început orice putință de a mai fi

continuate, deoarece miezul lor a fost concentrat deja în propoziția introductivă: „Pe Anton, zis Durliba, l-au mâncat lupii sub privirile îngrozite, se înțelege, ale lui Strulea” sau „Virginiei Busuioc i s-a întâmplat o mare nenorocire, a dat maşina peste bărbatul său”. Imediat însă, suntem siliți să înțelegem că semnificația epică nu trebuie căutată, cum ne-am obişnuit, doar în sâmburele accidentului obiectiv, ci şi în contextul său incidental, în accidentalitatea reacțiilor subiective ale martorilor şi împricinaților. „Viața unui om nu o poți rezuma” printr-o întâmplare seacă, finalizată direct şi definitiv. Scriitorul trebuie să se ferească de rezumate, dar şi de conspecte. Construindu-şi textul în față cu aspectele primare ale întâmplării, prozatorul îşi poate lua ca model actul lecturii moderne. Demonstrația lui se alcătuieşte din fişe cu citate, cu idei principale, cu amănunte revelatoare şi consecvente aprecieri critice, cu impresii fugare şi relative, deci autentice. Demonstrațiile lui Sorin Preda sunt fragmentare şi discontinue. Nedezvoltând didactic şi plictisitor faptele sale scoase din actualitatea imediată, el îşi transformă cartea într-un dicționar de nume, „fiziognomii”, sentimente, conflicte şi cauze, într-un mic manual de situații epice (concentrate ca nişte pilule polivitaminice) pentru uzul autorilor (melo)dramatici de mai târziu.

Într-adevăr, multe melodrame bărbăteşti şi femeieşti se cristalizează şi se risipesc în această carte zglobie şi dezinvoltă ca o competiție de talere aruncate în şanț. Sorin Preda e un bun ochitor şi dezinvoltura sa stilistică este atât de evidentă, că ea poate părea de multe ori un soi de grabă şi de nerăbdare, un soi de încă insuficientă adaptare la regimul de noapte-lumină al mesei de scris. Când insistența analitică lipseşte, materia cazurilor declinate în aceste povestiri are o consistență pe care o întrețin doar ironia, calamburul şi indeterminarea datelor.

Aşa relativ şi neorganizat de interese precise cum este, universul prozelor lui Sorin Preda se edifică tocmai împotriva „obiceiului prostesc de a privi realitatea haotic, întâmplător, fără noimă”. Realul e exagerat cu bună ştiință pentru a putea fi considerat cu exactitate şi imparțialitate în simptomele sale, fără a se acorda prea multă atenție eventualității unor interpretări cât de cât moralizatoare. Căci „nu trebuie să uităm că părerea noastră personală nu contează, că, în pofida a tot ce credem, nu putem trăi altcumva decât în moşia percepției, în intestinele experienței”. Exact: „Realitatea suntem noi”. Truismul acesta are însă nevoie de câteva amendamente şi de citarea cărților lui Mircea Nedelciu. Cotidianul în care se scaldă variațiunile lui Sorin Preda nu este unul obiectivist,

behaviorist sau existenţialist. O doză bună de aiureală şi caricatură colorează, cu stridenţă de multe ori, aceste povestiri neterminate prin chiar voia autorului lor. Problematica psiho-ontologică a personajelor e atât de primară, insignifiantă şi evazionistă, că ele devin suspecte şi oarecum în afara normei socialului normal, adică sucite (fără a ne aminti totuşi prea tare de Nicolae Velea şi D.R. Popescu) şi conştiente la modul buimac (fără a ne trimite la Fănuş Neagu). Lumea spectaculoasă, carnavalescă, poetică şi întoarsă pe dos a prozei scurte din deceniul '60-'70 se aude în povestirile lui Sorin Preda ca un ecou controlat. Pentru că mentalitatea prozatorului, modelul său de reprezentare a aberaţiei s-a schimbat: faptele sunt „aiurea, de-a-ndoaselea, ca o scrisoare citită în oglindă”. Deformarea naturalului este, în ultimă instanţă, un efect de limbaj. Caricatura şi ironia ţin de exerciţiul scrierii, nu de cel al percepţiei. Raportul dintre cuvinte şi realitate, dintre înscenarea prozastică şi lectura casnică („În sfârşit, pentru că dumneavoastră vă grăbiţi să plecaţi la serviciu, am să vă spun pe scurt ce s-a întâmplat cu personajul nostru.”) e tratat cu seriozitatea relativă a literatorului temător de tautologie şi lăbărţare informaţională.

Brevilocvenţa lui Sorin Preda întreţine ştiinţa convertirii momentelor vitale în schiţe adiţionale. Nu cred însă că o

apropiere de Caragiale ar fi aici posibilă. Simţul enorm şi văzul monstruos îi lipsesc autorului nostru. Orientată înspre bâlciul sentimentelor şi iarmarocul situaţiilor, percepţia sa e una mediată livresc. Umorul gros, voluntar şi involuntar, al eroilor caragialeşti a fost înlocuit aici de umorul subţire şi subţiat al unui autor care-şi ţine personajele la distanţă, subminându-le statutul şi iniţiativele. O piesă care se numeşte „Ada” începe astfel:

> Punctul ei forte, acel nu ştiu ce, este părul, care nu îşi mai încape în piele de lung şi bogat ce e. Suferă, el, părul, de boala dihotomiei. Ajuns la vârfuri, el, firul de păr, se desface în două, împiedicând creşterea.

Nina (din proza cu acelaşi titlu) e caracterizată aşa:

> Grija ei de a nu-şi păta faţa, mâinile, picioarele, de a nu mirosi a ceapă prăjită, a rântaş, a tocătură e un fel de poezie dedicată mie.

Finalul de la o „Melodramă bărbătească” e lipsit de orice pudoare convenţională:

> Simţind că nu va fi crezut, lui Vasile îi va fi jenă să le povestească păţania cu telefonul. Nouă nu ne este.

Singura povestire din volum care mi s-a părut a nu se supune poeticii paradoxale pe care autorul şi-o deconspiră încă din titlu este „Pătratul dragostei”. „Pătratul (nu triunghiul) amoros perfect, cu laturi şi nefericiri egale.” Şi aceasta nu numai pentru că piesa ar avea nişte dimensiuni în afara stasului fizic şi retoric instituit. Microcosmosul sentimental e aici dilatat. Urgența psihologizării situației impune un analitism obligat să-şi dezvolte premisele, şi nu doar să şi le enunțe. Condiția dramatică a autorului aduce cu sine o ironie amară. Aproape că un alt Sorin Preda se conturează în această convulsivă confesiune. Unul care a renunțat la „piesele neterminate pentru pianină mecanică” în favoarea romanului. Fragmentele din *Departe, lângă tine*, care au fost deja publicate în reviste, arată o substanțială schimbare la față. Ce motivează oare această metamorfoză? Într-un interviu de acum doi ani, autorul răspunde: „Debutul este esențial, dar adevărata piatră de încercare este a doua carte”.

(*Astra*, nr. 12, 1983)

George Cuşnarencu sau noul manierism

Credeți că proza pe care o scrieți poate fi considerată o nouă direcție a literaturii?

Aş spune că da. Fiindcă încerc să folosesc toate cuceririle literare ale anilor noştri. Aş putea spune că aşa ceva nu au mai făcut, şi ar fi explicabil, nici Rebreanu, nici Sadoveanu, nici Eliade, nici Barbu, nici D.R. Popescu. Aş zice că scriu o proză minimală, telquelistă, progresivă, psihedelică sau *new-romance*, erijându-mă astfel într-un prozator care forțează modernul de ultimă oră, împrospătând epica românească. Aş putea spune, bineînțeles: cum am scris eu n-a mai scris nimeni până acum, deoarece, conştientizând kitsch-ul realității, încerc să creez proză-kitsch, voluntar. Sigur, sunt alții care o practică involuntar. Ah, desigur, aş putea spune că sunt unic prin noul manierism pe care mă străduiesc să-l promovez în povestirile mele. Militând pentru o medicină integrală, aş putea scrie o proză integrală, ceva foarte original cum bine băgați de seamă. Mă gândesc în continuare şi la alte posibilități de a scrie proză, de pildă, pe o foaie de calculator (o povestire lungă de 184 de cm, adică exact înălțimea mea) şi aşa mai departe.

Dar, din păcate, nu pot să spun nimic din ce am enunțat mai sus. Pentru că, deşi am încercat toate aceste lucruri, convingerea mea este că sunt un sentimental. Şi am înaintea mea atâția scriitori sentimentali, încât ar fi o ruşine

să spun că eu vin cu ceva nou în proza actuală. Asta nu înseamnă însă că nu vin.

Ceea ce ați citit până aici, dedesubtul acelei atât de directe şi perfide întrebări, este o parte (singura care interesează, de fapt) din răspunsul nu mai puțin perfid, fiind indirect şi retractil, emis de George Cuşnarencu, proaspăt debutant al momentului, la microancheta revistei *Tribuna* din iunie 1983, intitulată „Proza tinerilor – încotro?”. Cum orice confruntare între teorie şi practică, între zis şi făcut e bine-venită oricând, în indiferent ce câmp de sarcini, fie el mai ales unul literar, reproducerea *in extenso* a acestor propoziții teoretice de autor s-a impus prin însăşi forța deconcertantă a „tratatului” pe care Editura Cartea Românească l-a trimis în librării spre sfârşitul anului trecut. Subțire cât un modest volum de poezie, dar cu mult sub ponderea unui obişnuit îndreptar exhaustiv de prim ajutor, prezentul *Tratat de apărare permanentă* este, în ciuda provocării din titlu, un produs estetic fără vreo legătură cu medicina preventivă, artele marțiale, jocul de şah sau etiologia. Din punctul de vedere al realizării sale literare, o relație riscantă totuşi ar putea fi stabilită cu domeniul geometriei spațiale a corpurilor care permit un maxim de volum într-un minim de formă. Spun „ar putea fi stabilită”, şi nu „poate fi stabilită” pentru că

modul condiţional-optativ al răspunsului tribunist obligă, incitând la indecizie. N-am prea înţeles de ce George Cuşnarencu evită indicativul, când este clar ca bună ziua (povestirile din *Tratat* o demonstrează cu prisosinţă) că epica sa este într-adevăr una minimală, (pop)progresivă, psihedelică (adică halucinantă şi abisală) şi *new-romance* (dacă am înţeles bine termenul). Cât despre telquelistă, nici vorbă. Poate hiperrealismul să fie o noţiune mai concludentă şi mai grăitoare. Poate o trimitere la *beat generation*, la tinerii furioşi români ai anilor ‘70 şi la prozele scurte semnate de Buzzati n-ar fi tocmai nepotrivită şi departe de adevărul unor fireşti influenţe.

În sfârşit, George Cuşnarencu îşi încheie contribuţia la anchetă asigurându-ne de convingerea sa că este un sentimental iremediabil, ca o mulţime de alţi scriitori sentimentali şi iremediabili. Toate bune şi frumoase, numai că sentimentalismul în discuţie este o atitudine, nu o tehnică. Enunţurile reproduse mai sus nu se exclud, ci îşi corăspund. Un sentimental ingenios şi un cinic bine temperat este autorul nostru în toate variantele sale narative de apărare permanentă, sigură şi fermă împotriva prostiei, a vulgarităţii, violenţei, rutinei, imoralităţii şi autoritarismului. Dar, în acelaşi timp, el este şi un bun tehnician de întreţinere a fluxului epic, un redutabil

cunoscător şi mânuitor al codurilor manierelor literar-elegante. Ştiinţa bunelor purtări faţă de mecanismele delicate ale prozei care se respectă nu-i lipseşte deloc lui George Cuşnarencu. Şi totuşi! Unic prin noul manierism pe care se străduieşte să-l promoveze în povestirile sale, acest autor capabil să ducă la bun sfârşit pe o foaie de calculator un text echivalent cu propria sa înălţime încearcă, pradă unei generoase nonşalanţe, să creeze voluntar proză-kitsch! Este o declaraţie de care am luat cunoştinţă cu oarecare stupefacţie, punând totul în seama unei nesăţioase pofte de paradox şi farsă. De altfel, este clar pentru orice cititor rezonabil: în proza lui Cuşnarencu, kitsch-ul este un atribut demascat al realităţii cotidiene, şi nu o componentă mascată a formei de prezentare. Şi cu aceasta mă şi grăbesc să trec la o succintă descriere a acestui tratat sui-generis, a cărui calitate principală este inteligenta rezolvare a eternului şi niciodată îndeajuns discutatului raport etic-estetic.

Deschisă de un motto din *Reconstituirea* lui Horia Pătraşcu, cartea cuprinde o jumătate de pagină de „Mulţumiri” şi trei secţiuni distincte în care prozele au fost dispuse după sănătosul criteriu al genului proxim vizavi de diferenţa specifică. Căci una e să execuţi „Tablouri după realitate” şi alta e să (re)scrii „Basme de azi”. Însă

cele mai bune şi mai reprezentative povestiri pentru talentul şi concepţia lui George Cuşnarencu despre actuala menire a scrisului sunt acelea în care nu ezită să situeze „Imaginaţia înaintea tuturor”, cultivând în pagină florile de plumb ale fanteziei satirice, parabolei groteşti şi fantasticului ideologic. De fiecare dată, totul porneşte de la cea mai strictă, mai anodină şi mai alcalină realitate.

> Mulţumesc realităţii înconjurătoare. Datorită ei am putut scrie şi termina această carte. Ea este doctorul meu docent, arhitectul, coordonatorul, paznicul, omul de bine, femeia de serviciu, cerşetorul şi târfa care m-au ajutat să strâng toate datele. Mulţumesc în acelaşi timp chirurgului, acestui omuleţ pe care-l port în suflet. Mulţumesc memoriei care mă poartă prin lume.

Acestea sunt mulţumirile pe care George Cuşnarencu se simte obligat să le aducă lumii reale înainte de a se aventura în lumea cealaltă, a ficţiunii. De o importanţă deosebită pentru amatorii de speculaţii fine şi sincere pe marginea cărţii mi se pare congratulaţia finală: „În fine, mulţumesc aparatului meu de fotografiat, prevăzut cu un obiectiv superangular (fisheye)”. Cine cunoaşte calităţile, dar şi defectele unei astfel de ustensile fotografice nu poate trece nepăsător pe lângă această preţioasă precizare. Căci, întocmai grandangularului, proza lui Cuşnarencu nu

este un instrument de cunoaştere destinat simplei reproduceri, ci un spaţiu prevăzut cu o distanţă focală capabilă să deformeze semnificativ şi spectaculos ceea ce i se opune ca exterioritate. De aici, continua senzaţie de insolit, de halucinant, de curbură a imaginilor, de aici, jocul spre miezul povestirilor al unor multiplu dispersate linii de fugă. Nu vom întâlni în „Tablouri după realitate" nici compoziţii, nici peisaje, nici naturi moarte. Portrete şi instantanee de grup, asta da. Inginerul Emanuel Magheru din povestirea intitulată, în contradicţie cu dominaţia generică a volumului, „Toate apărările sunt vulnerabile", este un însingurat şi un handicapat social, care încearcă să se apere de lumea înconjurătoare, având totuşi nevoie de ea. Înregistrările sale verbale pe viu, executate cu mijloacele electronice cele mai sofisticate, înlocuiesc nevoia de ficţiune, proprie oricărui om. Pentru a scăpa de plictisul şi convulsiile vieţii de zi cu zi, bărbatul şi femeia din „Zbor deasupra unui fel de realitate" inventează o călătorie spre un copil fictiv. În „Basme de azi" întâlnim motive din basmele de ieri, preluate creator, rescrise cu umor, dezinvoltură, vervă lingvistică şi patos contemporan. Personajele mitologiei infantile sunt aici chiar oameni de pe stradă. „Totul e incontrolabil, controlabil, inconfundabil sau uşor confundabil" (cum

scrie D.R. Popescu pe coperta a patra a volumului) în povestirea „Imaginația înaintea tuturor”. Aici, imaginația lui George Cuşnarencu aproape că întrece orice închipuire. În vederea lecturii, luați-vă, aşadar, cât mai multe măsuri de apărare provizorie!

(*Astra*, nr. 2, 1984)

Adina Kenereş şi demonul formei

La început a fost cuvântul şi abia după aceea lumea nebună, nebună, nebună din „jalea” şi deriva căreia se întrupează *Îngereasa cu pălărie verde*. Ceea ce se vede înainte de toate în acest atât de puțin angelic roman cu care debutează Adina Kenereş (Albatros, 1983) este o vervă lingvistică extraordinară, o insațiabilă poftă de vorbe trase fin în propoziții savuroase, precum alunele în ciocolată. Ceea ce poate face la un moment dat incertă obişnuita foame epică a cititorului de stil vechi este o necurmată, peripețioasă (pentru a fi în ton cu ținuta lexicală a autoarei) goană după aurul semnificantului.

Într-unul dintre cele mai bune poeme tinere şi intransigente ale generației ‘80, în *Budila-Express* de Alexandru Muşina, imaginea prezentând „semnificantul mai înghițind o gură de semnificat” pivotează pe o ironie amară, malițioasă, dezarmată. Nu acesta este şi cazul

romanului de față. Lăsând la o parte riscul de a efasa o clipă adevărurile autenticiste şi relative pe care personajele cărții sale se străduiesc să şi le asume, dacă nu în stare de undă, măcar într-un corpuscul, Adina Kenereş pune preț pe cuvinte, pe sintagme, pe forme. „Conținutul ăsta este o pură marcă de recunoaştere a obiectelor, forma poartă, trans-poartă un sens, ba ar mai trebui să-l şi comenteze.” Şi-l comentează până-n pânzele albe ale ultimei pagini, îl comentează, slavă domnului!, domnului autor modern, conştient de dreptul său la ironie, cu agresivitate şi delicatețe, ambiguu şi paradoxal, până când „demonul formei proliferează în afara identității”. Cum se poate constata din citatele anterioare, cum se va vedea din cele ce vor urma, nici *Îngereasa cu pălărie verde* nu este o carte care să ne scutească de blestematele de probleme teoretice comune prozatorilor noului flux. Nu poate face acest lucru dintr-un motiv foarte simplu şi deloc specios: „trăitul care se micşorează şi gânditul care creşte” şi-au instalat de o vreme încoace câmpul de luptă în chiar inexpugnabila cetate a literaturii. Lucru nu prea bine înțeles de toată lumea de bine, de vreme ce o „nesmintibilă înțelegere pe graiuri a producției literare”, care ignoră dramaticul conflict dintre formele vieții şi cele ale unui nou limbaj, ce-şi caută cu jovială sau

întunecată disperare mijloacele de adaptare la real, persistă şi insistă să persiste. Tot Adina Kenereş este aceea care ştie de ce ține să ne atragă atenția asupra faptului că „țelurile etice ale ficțiunii [...] au deformat ireparabil aşteptările. Şi nu încetează să deformeze chiar înțelegerea”.

Apropo însă de înțelegere şi de autonomia esteticului, trebuie să revenim la abia atinsa problemă gordiană a semnificantului, pentru că aici au mai rămas câteva lucruri esențiale de spus. Asistăm în momentul de față la o mutație extrem de importantă (prin consecințele ei deocamdată vag indicabile) în mentalitatea prozatorului român cu privire la proprietatea şi funcția în textul literar a conştiinței sale lingvistice. Ceea ce surprinde nu numai în textele lui Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene, Emil Paraschivoiu, Alexandru Vlad, ci şi în cărțile din ultima vreme semnate de Vasile Andru, Norman Manea şi Radu Cosaşu este o reevaluare în raport cu tradiția, dar şi cu contextul cultural cel mai imediat, a unor valori lexicale, paradigmatice, sintactice, fonetice şi eufonice ale limbii române, considerate până acum periferice sau, în orice caz, nu chiar atât de semnificative şi percutante din punctul de vedere al eficienței artistice. A spune că, în linii mari, suntem martorii unui fenomen de intelectualizare

autoreflexivă a stilului ar fi totuşi prea puţin. A vorbi despre o conceptualizare a expresiei şi a construcţiei textuale, ca urmare a unui proces de caragializare a retoricii camilpetresciene, ar fi şi mai puţin decât atât, pentru că în obiectivul prozatorilor mai sus amintiţi se află o realitate pregnant corporalizată. Situaţie similară poeziei lui Nichita Stănescu, pe care Nicolae Manolescu a explicat-o tocmai din această perspectivă. Dar regândirea naturii semnificantului nu este în primul rând o chestiune de conştiinţă a formei, ci una care vizează existenţa realului privat de formele sale de expresie cele mai adecvate. Dacă până nu demult era clar pentru toată lumea că limbajul se hrăneşte din realitate, iată-ne în situaţia în care limbajul ameninţă să înghită toată realitatea, transformând-o într-o invincibilă ficţiune. Proliferarea semnificantului politic, ştiinţific, ziaristic, colocvial, medical, filosofic etc. (pe care literatura se simte tot mai datoare să îl aducă la un numitor comun şi raţional) este astăzi o realitate mai cumplită decât foamea de adevăruri ultime şi integrale a experienţialiştilor epocii interbelice.

De aici decurg multe şi mărunte (lucruri pasibile de infinite nuanţări), printre care şi lumea logotetică a *Îngeresei cu pălărie verde*. Logofilia e o coordonată incontestabilă a acestei lumi artistice, compusă adică din

artişti plastici, regizori, profesori de română, studenți cu orgolioase veleități literare. Personajele romanului trăiesc intens şi pe apucate, însă marea lor grijă este aceea de a pune lumea în cuvinte, de a o explica citind, scriind, gândind. În absența din trăire a unor zăcăminte de aur autentice, contingența pe care o exploatează trustul Vlad Dejan & Co. devine un Eldorado de vocabule aurifere strălucitoare, opulente, derizorii ca orice podoabă vanitoasă. Poate că tocmai excesul de independență lingvistică privitoare la curenții alternativi ai clişeelor de orice tip, poate că tocmai maxima inteligență a oricărei prezențe de spirit sunt acelea care generează penuria de certitudini, lipsa unor direcții ferme de înaintare în viață. Tăierea firului în patru şi contemplarea nimicului practic ce rezultă din această atât de delicată operație e o preocupare nobilă şi firească pentru Vlad, Cornelia, Andrei şi Cristina. Locuieşte în aceste personaje „un nefiresc ros pe dinăuntru de firescul lucrurilor înseşi”. Locvacitatea lor acută şi jucăuşă, prețul instantaneu pe care ei îl pun pe *verba volant* sunt semnele sigure de recunoaştere a intelectualului necopt încă de vârstă, derutat de complexitatea irezolvabilă – pentru că ea nu acordă nici liniştea, nici confortul, nici mântuirea – a oricărei cunoaşteri. Mânate de „curiozitate epistemologică”,

personajele Adinei Kenereş dovedesc o sublimă consecvenţă în „metoda indignării euristice”. Fără a rezolva însă nimic, deoarece regula reflecţiei pe cont propriu este una şi bună, dar alta e regula generală de mult stabilită a jocului social cu implicare obligatorie. Chiar dacă până la urmă cea mai adecvată formă de adaptare la imperativele economice şi nu numai ale realităţii se dovedeşte milenarul mimesis (copiii îşi copiază părinţii, ceea ce reuşesc Andrei Moscalu şi toţi ceilalţi, dar nu poate concepe „debusolatul răsfăţat” Vlad Dejan), imensul consum de cuvinte al îngeresei (Cornelia, autoarea unui text cvasiironic ce poartă acelaşi titlu cu romanul!) şi al prietenilor ei nu înseamnă deloc mult zgomot pentru nimic. Limbajul e, în fond, un mijloc de salvare şi de evaziune. Orice libertate începe şi se sfârşeşte cu libertatea de gândire şi de exprimare. Cu libertatea de a vorbi. Astfel că Ioan Buduca poate să decreteze liniştit şi cu conştiinţa împăcată a celui care a pus punctul pe i şi degetul pe rană, într-o cronică din *Viaţa studenţească*: „*Îngereasa cu pălărie verde* este chiar asta: o vorbire despre lucruri care se ascund în vorbe”.

Ce fel de vorbe însă? La urma urmelor, cum scrie Adina Kenereş? Păi, cam aşa:

Băut, fumat până la şapte, din ce în ce mai atras de o pereche de franţuji cocoţaţi pe scaunele înalte de la tejghea. Doi porumbei în luna de miere, frumoşi căloşi, care lincăiau Campari şi-şi pasau gângurituri hazoase. Ea îşi bălăngănea lejer un crac şi îl tot bălăngăni aşa până când Vlad ameţi de tot.

Sau cam aşa:

Luna era grasă şi galbenă. Iarba era grasă şi verde. Pământul era gras şi negru. De ce să plec?

Sau, în fine (am citat la întâmplare din două pagini consecutive, 92 şi 93):

Vlad rânji:

— Pe ce te bazezi?

Max rânji la rândul său:

— Pe cerul înstelat de deasupra mea.

Romanul acestei prozatoare de numai 25 de ani (!) este, de fapt, „un imens rezervor de replici suculente, de clişee şi automatisme verbale aduse în prim-planul discursului cotropit de expresivitatea lor insinuantă”, cum scrie Mircea Mihăieş în *Orizont*. Este un puzzle grav, duios, sarcastic, tandru şi caricatural. Sigur, nu e o carte prea

ușor de înțeles în adevăratul ei spirit (de frondă). Cine însă ar face imprudența să-și manifeste incomprehensibilitatea la astfel de simpatice agresiuni ar putea primi următoarea replică de ținut minte:

> Dumneata ești vinovat că te lași indus în eroare de consecvențele cărților – ori serioase, ori hazlii. Și ale personajelor construite ori, ori. Modurile astea relativ pure nu mai modulează pe nimeni. Și în niciun caz pe unul care vrea să reziste la agresiunea de-afară. Trebuie să râzi puțin. Nu poți rula mereu într-un gol serios.

Rezon!

(*Astra*, nr. 3, 1984)

Constantin Stan sau dincolo de carapace

Dacă *Zmeura de câmpie*, ultimul volum al lui Mircea Nedelciu, e (cum autorul însuși ne asigură în subtitlu) un „roman împotriva memoriei”, *Carapacea* (Editura Cartea Românească, 1979) lui Constantin Stan e un roman împotriva povestirii. E un roman împotriva ficțiunii coerente, sintetice, abuzive, deformatoare de adevăruri, nuanțe și incertitudini. De implicațiile acestei situații luăm cunoștință chiar din paginile cărții:

A pune în ordine evenimente, sentimente, fapte înseamnă a corecta. A povesti. Dar povestea te prinde şi te protejează cam în felul carapacei de la broasca ţestoasă. Orice poveste îşi are un sens prestabilit. Combinaţiile de elemente sunt puţine, limbajul e specific, presupune un cod, a cărui descifrare nu e grea.

Scriind roman, Constantin Stan evită costumul de protecţie al romanescului standard şi încearcă să propună un cod a cărui descifrare să nu fie deloc uşoară. Tânărul prozator are şi el, se vede, o altă concepţie asupra actului lecturii. Volumul său mizează pe un cititor conştient, angajat, complice, el însuşi creator, dacă interesul lecturii o cere. Scriind roman, şi Constantin Stan, şi Mircea Nedelciu (dar şi Adina Kenereş, Stelian Tănase, Ştefan Agopian) încearcă şi, în bună măsură, reuşesc, dincolo de problematica specifică fiecăruia, o destabilizare a structurilor romaneşti în vigoare.

Orice retorică de gen devine la un moment dat inadecvată, neverosimilă, iluzorie. Orice retorică narativă e la un moment dat contestată. Contestaţia formală, dar nu numai, e – a observat bine critica – o caracteristică a ultimei promoţii de prozatori (şi poeţi, evident!). Ce motivează această insurgenţă? Mobilurile novatoare sunt

multiple, complexe, autentice, diferite de la caz la caz şi nu pot fi analizate aici pe scurt, în bloc. Indiferent de adeziunea lor la o ideologie estetică unificatoare, prozatorii ultimilor ani nu seamănă unul cu altul. Spre deosebire, de exemplu, de Mircea Nedelciu (cel care prin a patra sa carte a trădat cu folos proza scurtă), Constantin Stan nu este un romancier al procedeelor ostentative, al insolitării întru o mai bună receptare, al teoretizării actelor de semnificare şi al amestecului în treburile interne ale personajelor în numele propriului său statut de autor-ştie-tot. Constantin Stan refuză povestirea-povestire nu pentru că aceasta ar fi devenit o formă anacronică de persuasiune, ci numai datorită caracterului său reductiv, coercitiv în raport cu viața transformată în text. Povestirea este o carapace, o structură preconcepută, un cod univoc şi rectiliniu ce ordonează în detrimentul adevărului dezordinea vie a existenței. Respingerea narațiunii, neîncrederea în capacitatea sa de reflectare a vieții sunt, la Constantin Stan, efectul unei voințe de autenticitate analitică. Să nu uităm că autorul nostru este nu numai prozator, ci şi reporter.

Carapacea este un roman (nu ştiu de ce, dar scriind *roman* de multe ori îmi vine să pun termenul între ghilimele) care începe brusc, continuând parcă o relatare

de care cititorul trebuie să aibă cunoştinţă, şi se sfârşeşte la fel de neaşteptat printr-o întrebare ce lasă totul în suspensie, în ciuda aspectului simbolic al ultimei secvenţe. Căci viaţa e un flux continuu, desfăşurat în planuri simultane şi interdependente, aparente şi profunde, dramatice şi incerte, iar scopul acestui roman este să capteze cât mai mult din ceea ce îi este dat naratorului să trăiască şi să imagineze, să conteste şi să afirme. Căci, pe de altă parte, „esenţa vieţii este prezentul, şi numai printr-o urzeală mitică taina sa ni se înfăţişează sub chipul trecutului şi sub cel al viitorului". Această frază aparţinând lui Thomas Mann este mottoul cărţii şi cheia sa de lectură.

N-aş vrea totuşi să fiu înţeles greşit. Conceput, cum spuneam, împotriva povestirii ca model al unui traiect existenţial, romanul lui Constantin Stan nu este deloc lipsit de episoade pur şi simplu narative. Alături de acestea, întru constituirea cărţii sunt convocate mai toate procedeele specifice prozei: descrierea, dialogul (clasic şi inclus), citatul, monologul interior, fragmentul eseistic şi aforistic (de slabă calitate însă), relatarea în regimul fabulosului, dar imaginea finală rezultată e una negativă: viaţa nu e o poveste. Nefiind o poveste, o istorie, o sinteză epică, romanul *Carapacea* nu va avea o arhitectură

stabilă, definitivă, exactă. Cele douăzeci şi patru de secvențe ale cărții, dispuse într-o succesiune care afirmă nu altceva decât valoarea oricărui echilibru instabil, te duc cu gândul la Julio Cortázar şi la bizara sa construcție mereu provizorie, numită *Şotron*, pe care nu o pot desăvârşi decât (momentan) lectura, hazardul, probabilitatea şi bunul plac al cititorului. *Carapacea* este un domino de situații, stări, conflicte, spații şi timpuri, psihologii şi mentalități a căror continuare ar putea fi lăsată de la un punct încolo la libera alegere a celui care citeşte.

Există, cu toate acestea, şi un principiu unificator al acestei materii de elemente divergente şi disparate. Principiul este timpul, adică prezentul, un prezent al lecturii şi al realității, dar şi un prezent al conştiinței, al responsabilității morale şi al opțiunii care devine destin. Personajele cărții (Marta, Andrei, tatăl Brainea, Matei, cele două mătuşi, tatăl Martei, Radu Meltiade) trăiesc fiecare în propriul său prezent, în propriul său adevăr limitat sau deschis, egoist sau generos. Personaj el însuşi al romanului, naratorul (cel care nu-şi deconspiră numele până la sfârşitul cărții şi care, prin unele amănunte biografice, ar putea fi chiar autorul) este şi un *raisonneur*. Privită prin ochii lui, lumea din carapace devine o

confruntare de destine, o conjuncție și o disjuncție de principii de viață, o variațiune pe tema conflictului ireductibil dintre generații, un caleidoscop de aspecte sociale obișnuite războiului, obsedantului deceniu, actualității. Conservatorismul laș al tatălui Brainea, meliorismul negativ al lui Matei, viața ratată mândru a mătușilor, nonconformismul vitalist al lui Andrei, resemnarea activă a Martei, arivismul obligat al tatălui Pavel Ion, decrepitudinea „fostului” Radu Meltiade se conturează și își nuanțează aspectele revelatoare numai datorită acestui narator-profesor navetist, care înregistrează, filtrează, distribuie, imaginează și uneori transformă în simptom sau în simbol evenimente mai mari sau mai mici ce nu se pot supune regimului unei narațiuni cu cinci puncte cardinale, între care implacabilul deznodământ.

Paradoxal, parcă în ciuda poeticii generale antinarative pe care o profesează autorul, personajele din *Carapacea* își conturează fiecare, prin acumularea amănuntelor relevate pe parcursul textual, o istorie de viață, o biografie.

> Toți trăiți în căutarea poveștii experienței voastre, cum spune cineva, un om a trăit o experiență și acum caută povestea experienței, pentru că nu poți trăi fără povestea experienței tale,

le reproşează Andrei membrilor familiei Brainea. A trăi pentru a avea un destin confortabil şi neproblematic înseamnă inerție şi pasivitate. Valoarea unei experiențe nu este garantată decât de adevărul său uman, contradictoriu, dramatic. Şi adevărul acesta trebuie exprimat, discutat, asumat.

> Trebuie să scapi odată de povestea experienței tale – spune acelaşi Andrei –, trebuie să ți-o spui ca să capete un sens şi o explicație, pentru că noi nu putem trăi fără explicații.

A trăi fără explicații înseamnă a accepta cehoviana condiție a „omului în carapace”. Titlul romanului e o metaforă bine aleasă. „Carapacea” este viața individuală, familia, mediul social, trecutul, mentalitatea, obişnuința, conformismul propagatorilor de adevăruri înghețate, de principii imuabile. Andrei, Marta, Naratorul fac însă excepție de la această condiție, fiind purtătorii unui mesaj lucid şi activ.

Cum spuneam şi mai la început, romanul lui Constantin Stan este un act de nonconformism față de carapacea epicului tradițional. Dezinteresul pentru coerența cronologică a faptelor înlănțuite de o cauzalitate nu întotdeauna reală impune discontinuitatea ca

modalitate a relatării. Faptele prezentate intră astfel în raporturi subtextuale, indirecte. O discontinuitate exhaustivă conduce însă la o insuficientă clarificare a fizionomiei personajelor şi a relaţiilor dintre ele, ceea ce la lectură se simte. Fiecare formulă cu riscurile ei!

(*Astra*, nr. 6, 1984)

Reduplicarea *Mioriței*[31]

Nunțile necesare (Editura Fundaţiei Culturale Române, colecţia „Excelsior”, Bucureşti, 1992) e a doua carte pe care o primesc de la Dumitru Ţepeneag. Prima, *Zadarnică e arta fugii* (Editura Albatros, Bucureşti, 1991), e şi acum pe biroul meu, în teancul de cărţi necitite. Un sentiment de culpă, de ingratitudine, senzaţia că n-am fost în stare să respect regula jocului. Las deoparte toate celelalte obligaţii şi mă apuc de citit. Răsfoiesc cărţile. *Nunțile necesare* mă atrage mai mult prin felul în care textul e decupat şi dispus în pagină. Cu totul altceva decât obişnuitul bloc tipografic al scrierilor narative. Dar mă

---

[31] Textul de faţă a fost inclus de Gheorghe Crăciun în volumul *În căutarea referinței* (Editura Paralela 45, Piteşti, 1998). Versiunea în limba franceză a apărut în *Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires*, nr. 1-2, 1993, cu titlul „Dumitru Tsepeneag – Les noces nécessaires”. (n. ed. C.M.)

intrigă şi multele corecturi ale autorului. Volumul e prost tehnoredactat. Prea multe neglijențe: alineate nemarcate sau marcate aiurea, propoziții sau cuvinte omise, pauze lipsă între pasaje etc., ceea ce defavorizează textul, pentru că – aşa cum ar spune formaliştii ruşi – forma face aici parte din substanța conținutului. Romanul lui Dumitru Țepeneag e, de fapt, un poem.

Dar titlul, *Nunțile necesare*, nu-mi spune mare lucru, nu-mi place nici înainte, nici la sfârşitul lecturii. Nu ştiu de ce. E, poate, prea demonstrativ, prea abstract. Apoi, prin anii '70 (cartea e scrisă între 1974 şi 1976), şi Norman Manea sau Vasile Andru ar fi putut publica un roman cu un astfel de titlu. În schimb, *Zadarnică e arta fugii* e un titlu de antologie, cum puține sunt în proza noastră. La urma urmelor, *Nunțile necesare* e o formulă şi puțin cam tautologică în raport cu substanța romanului. Dar cartea este mare, fie şi numai prin ideea că *Miorița*, mitul nostru național, e un coşmar național.

Cartea mi se pare memorabilă prin metafizica ei negativă, prin forța ei de contestație ideologică. Romanul e de fapt o parafrază, o rescriere, o resemantizare a baladei şi Dumitru Țepeneag ştie bine că în cultura noastră toate raportările de până acum la substanța mitului sunt idealiste, idealizante. Mobilul economic al crimei a fost tot

timpul diminuat şi de multe ori ignorat în favoarea cosmicităţii şi a raportării idealiste la lume. De unde, nu-i aşa?, prea bine cunoscutele noastre manifestări aberante: mândria de a fi român mioritic, mândria de a pierde şi a suferi, mândria de a rămâne în afara istoriei, într-un absolut al înţelepciunii resemnate.

Romanul lui Dumitru Ţepeneag arată toată mizeria acestei infatuări prosteşti şi păguboase, arată că *Mioriţa* e în fiecare dintre noi şi că să fii mioritic înseamnă să trăieşti silnicia unui coşmar inutil, infinit, dezumanizant. Culmea e că, vorba lui Eliade, în *Nunţile necesare* sacralitatea mitului e situată chiar în inima profanului, în cotidianul cel mai brutal. Ciobanul mioritic e chiar profesorul Ciobanu, duşmanii săi sunt Munteanu şi Pădureanu, dascăli de ţară şi ei.

M-am întrebat de ce această lume a profesorilor. Nu ştiu cât de conştient şi-a plasat Dumitru Ţepeneag acţiunea exact în acest mediu, însă mie – sătul cum sunt până în gât de manualele şcolare de paradă şi de ideologizarea didactică a literaturii – mi-e limpede că aceasta e lumea care produce aberaţii idealizante. Mitul nostru mioritic e o invenţie didactică, ulterior consolidată politic, îndeobşte în perioada comunismului naţionalist. Lumea profesorilor de gimnaziu, mai ales în şcolile de ţară,

a fost în perioada comunistă o lume în cel mai înalt grad mediocră şi meschină, imorală şi de un sinistru prost gust, o lume de mercenari ideologici, laşă şi derutată, vulgară, suficientă şi roasă de invidii, pe care o regăsim integral în romanul lui Dumitru Ţepeneag. Marea intuiţie a autorului a fost să stabilească contactul dintre viaţă şi mit exact în acest spaţiu.

Dar poate că insist prea mult asupra implicaţiilor generale ale cărţii şi absolutizez date comune. O fac pentru că ştiu cum se citesc de obicei la noi textele experimentale. În general, nu se trece dincolo de scriitură, de limbaj şi de problemele excelenţei tehnice. Criticii noştri obişnuiesc să strâmbe din nas de câte ori o carte contestă formele ştiute şi, dacă ei se hotărăsc totuşi s-o discute, o fac fără să fie în stare să depăşească nivelul retoric. Vina îi revine, fireşte, autorului, care, vezi Doamne!, nici n-ar urmări altceva în ceea ce el scrie decât insolitarea estetică. Multe cărţi ale prozatorilor şaptezecişti şi optzecişti au fost discutate aşa.

E drept, nici nu poţi să nu admiri în *Nunţile necesare* această forţă de insolitare a realului, autarhica desfăşurare obsesională a stilului, toată fineţea construcţiei, cu paralelismul, intersectarea, reversibilitatea

celor două mari planuri: viața şi moartea, profanul şi sacrul, contingentul şi transcendentul oniric.

Evit să mă gândesc la acest poem ca la o scriere a unui autor care practică sistematic onirismul. De altfel, nici nu cunosc prea bine ideile teoretice ale lui Dumitru Țepeneag. Ştiu şi că el, mai nou, se consideră un fel de „prototextualist”. Aici ar fi multe de spus. O întrebare e în ce măsură prozatorii optzecişti l-au citit pe Dumitru Țepeneag înainte de 1990. Prin 1970, când la noi se constituie nucleul viitorului grup „textualist” (compus din Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Ioan Flora, Gheorghe Ene, Sorin Preda şi Gheorghe Crăciun), onirismul îşi trăia – am impresia – ultimele reverberații publicistice, fără a atinge aproape deloc proza şi poeziile celor mai înainte enumerați. Mai ales că ei încercau să promoveze o poetică situată pe nişte poziții estetice total opuse, interesată de biografie şi viața imediată, poetică urmărită până în pânzele albe ale discursului tranzitiv şi ale vorbirii nude, în varianta „transmisiunii directe”.

Să revenim însă la obiect. Mi-a plăcut în romanul lui Dumitru Țepeneag miza lui transtextuală, faptul că el este mai mult decât un amestec al realului cu coşmarul, mai mult decât un mixaj de planuri combinate până la

indistincție. Metafizica acestei cărți e mai mult decât o metafizică a insomniei şi a visului. Ea atinge o valoare imuabilă, mitul, chiar dacă pentru a o nega. Ne-am putea întreba dacă aici e vorba despre o pură resemantizare sau despre o „scriere în dublă partidă”. Cred că Dumitru Țepeneag se apropie de teoria narațiunii simultane a lui Radu Petrescu. În fond, şi romanul său are această rară calitate de a exprima în acelaşi timp mai multe lumi. În transparența tramei narative, care leagă în acelaşi complex de acțiuni destinele unor personaje numite Ciobanu, Ana, Pădureanu, Munteanu, Andruța etc., se află mitul, unul din marile noastre mituri etnice, citit în aspectele sale negative. În oglinda realului imediat se văd visul, halucinația, coşmarul, dar şi acestea sunt manifestări perisabile, care se eternizează abia atunci când ele se confundă cu mitul. Simbolurile sunt destul de uşor de înțeles: plaiul mioritic e plaiul morții, insomnia e viața în întregul ei, cel care nu poate să doarmă (profesorul Ciobanu) e cel care nu poate să moară, starea de veghe e celălalt nume al absurdului. Mitul împânzeşte realitatea, se degradează în real, devine un real degradat transformat în valoare absolută, deşi, de fapt, nimic nu e real, totul e absurd, imprevizibil, vulgar, grotesc, atroce. Singurul loc unde profesorul Ciobanu ar vrea să fugă, nu

doar în vis, ci şi în existenţa sa diurnă, e plaiul mioritic. Ieşirea e una singură. Pentru că şi nunta e tot moarte, ceea ce se ştie din baladă, dar nunta din finalul romanului e lipsită de orice dimensiune cosmică şi aparţine unui spaţiu de circ şi carnaval. Până la un punct, cartea se desfăşoară pe două planuri distincte, care apoi se contopesc. Mitul e asumat definitiv în momentul în care Munteanu şi Pădureanu îşi schimbă hainele şi viziunile ciobanului mitic şi ale profesorului Ciobanu încep să se confunde.

Dar câte niveluri conţine cartea, două sau trei? E vorba despre real-oniric şi mit sau şi realul poate fi separat de oniric? Greu de răspuns, pentru că insomnia este deja o stare-limită a realului, iar în romanul lui Dumitru Ţepeneag insomnia e mai plină de coşmaruri decât lumea somnului. Somnul – în măsura în care se poate vorbi despre această stare – e mitul, aspectul fericit al mitului. Când mitul e văzut dinăuntru, personajul principal nu mai e profesorul Ciobanu, ci păstorul din baladă. Insomnia profesorului e o stare de aşteptare, un chin al aşteptării, o prelungire a ceva care întârzie să se întâmple. Aşa e şi balada în întregul ei.

Există deci un izomorfism al vieţii imediate în raport cu transcendenţa folclorică, valabil chiar şi în plan formal,

pentru că strania reluare din finalul baladei („Iar la cea măicuță/ Să nu-i spui, drăguță...”) devine în *Nunțile necesare* un principiu de construcție. Cartea înaintează prin repetiții, prin reluări, prin laitmotive care revin paroxistic, acumulate într-o tensiune insuportabilă ce va exploda în final. Spațiile producătoare de sens sunt: percepția directă, memoria, somnul, desenul, fotografia. De aici ies toate imaginile, iar coexistența şi amestecul acestor generatori de semnificație dau substanța unică a cărții. E un conflict continuu al planurilor, fiecare aspirând la hegemonie, iar personajul principal, profesorul Ciobanu, e victima acestui conflict. Dincolo de intrigile „mioritice” ale celor doi colegi de cancelarie, există o continuă agresiune a planurilor vieții, un conflict al prezentului cu trecutul, al somnului cu starea de veghe, al sexualității elementare cu puritatea sentimentului erotic, al conştientului cu subconştientul, iar câmpul de manifestare al acestor incompatibilități e subiectivitatea profesorului.

Pe de altă parte, cele mai onirice pasaje ale cărții sunt acelea care vorbesc despre mire, mireasă şi nuntă. Or, şi în baladă motivul nunții *ca* moarte sau *cu* moartea reprezintă un moment de delir imagistic şi în acelaşi timp ontologic. Substanța baladei populare e pusă în abisul

romanului şi în acest mod. Dincolo de suprafaţa identificărilor şi parafrazelor pe care textul însuşi le indică, există similarităţi ascunse, esenţiale, greu sesizabile.

Extraordinară mi se pare în romanul lui Dumitru Ţepeneag şi o altă intuiţie. E o implicaţie a baladei la care şi eu m-am gândit, despre care am şi scris un eseu, publicat în revista *Vatra*, în 1982. Spuneam acolo că *Mioriţa* e un discurs despre antropomorfizarea universului. Încă din primele versuri („Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai...”), corpul uman (şi apoi, în continuare, umanul în general) devine o măsură a lumii. Or, şi în descrierile lui Dumitru Ţepeneag apar secvenţe precum „un şir de coline ca nişte valuri mai calme şi mai întinse ca nişte muşchi lungi care se încordează şi se bombează şi-apoi iar se destind”, comparaţii de genul „norişori ca nişte miei” sau „colina aceea ca o spinare de oaie” sau „o voce firavă care iese parcă dintr-un fir de iarbă”, ceea ce reprezintă o sugestie a consubstanţialităţii regnurilor, ideea ştergerii graniţelor dintre animal şi vegetal.

Onirismul lui Dumitru Ţepeneag e în literatura noastră altceva, un alt fel de vis decât acela suprarealist. Ne aflăm în faţa visului ca realitate estetică asumată. Suntem departe de ideea dicteului. Visul tratat în regimul artefactului epic presupune un alt fel de limbaj, o altă

structură narativă decât aceea întâlnită în prozele lui Trost, Gherasim Luca sau Gellu Naum. Diferențele sunt de vocabular şi de sintaxă, de perspectivă şi de viziune. Dar asta nu e totul, esențialul. Asta e doar partea vizibilă a aisbergului. În subtextul realității onirice, la Dumitru Țepeneag se află întotdeauna o realitate culturală sau mitologică. Revin asupra unor afirmații anterioare: *Nunțile necesare* nu este un roman care dezvoltă un pretext mioritic (precum *Baltagul* lui Sadoveanu) şi nici măcar o rescriere a *Mioriței* în regim negativ. E un roman cu două, dacă nu chiar cu mai multe etaje. Ar fi greşit să spunem că *Nunțile necesare* e o *Mioriță* întoarsă, ca *Riga Crypto şi lapona Enigel* în raport cu *Luceafărul*. E mai degrabă o *Mioriță* reduplicată. Evoluția planului oniric al acțiunii înseamnă o continuă actualizare şi resemantizare a planului mitic.

Am citit romanul lui Dumitru Țepeneag cu senzația că mă aflu în fața unui discurs care-l înghite pe altul. Romanul şi materia sa nutritivă, mitul. Ca şarpele boa care-şi înghite prada puțin câte puțin, până la transformarea ei în propriul său corp. Cotidianul devorator în raport cu backgroundul său arhaic. Apariția în final a unui nou personaj, inspectorul, e o soluție de mare rafinament, pentru că în persoana lui se află ascuns

un simulacru al Autorului. Inspectorul venit să constate nişte reclamaţii ale duşmanilor profesorului Ciobanu e „neplăcut surprins de această compoziţie barocă şi greoaie cu semnificaţii obscure”. Dar această compoziţie e tocmai cartea, de care autorul se desparte astfel cu detaşare ironică.

Câte cărţi se pot bucura de privilegiul de a cunoaşte în acelaşi an două ediţii succesive? În decembrie 1992, Dumitru Ţepeneag îmi trimitea încă o dată *Nunţile necesare*, dar de data asta într-o ediţie de lux, scoasă pe cheltuiala sa, cu semnătura sa autografă, la Editura „Ars amatoria”. Tirajul e confidenţial, 200 de exemplare, iar textul republicat acum „în condiţii omeneşti”, prin eliminarea tuturor neglijenţelor anterioare, e precedat de o serigravură semnată de Mircia Dumitrescu, înfăţişând portretul reduplicat al lui Dumitru Ţepeneag, ironic, zâmbitor, sceptic, meditativ, străjuit de o pereche de ochelari cu rame groase. Tema reduplicării, ca şi tema lentilelor măritoare (scrierea în transparenţă) e, prin urmare, una a scriitorului însuşi.

(1994)

ÎMPUŞCĂTURI ÎNCRUCIŞATE (Interviuri)

Daniel Pişcu: *Ce crezi despre literatura scrisă după decembrie '89? Proza sau poezia au câştigat teren în detrimentul istoriei literare şi al criticii? Care ar fi, în opinia ta, cauzele acestei stări de lucruri?*

Perioada imediat următoare evenimentelor din decembrie '89 a fost în primul rând una a recuperărilor. Să facem mai întâi constatarea că în orice cultură supusă cenzurii poate exista o literatură de sertar, dar în mult mai mică măsură o critică de sertar. Prin urmare, literatura a precumpănit în toată această perioadă. Au existat cărţi de sertar care trebuiau scoase grabnic la lumină sau cărţi aflate în perioada comunistă sub interdicţia de publicare şi republicare. Cărţile lui I.D. Sârbu au fost o revelaţie. Cred că e singurul autor contemporan care a urcat spectaculos în ierarhiile literaturii noastre. Stelian Tănase a reuşit să-şi publice romanele suspectate de subversiune, dar profilul lui de prozator a rămas acelaşi. Gheorghe Ene era un nume, iar acum a început să-şi vadă şi cărţile tipărite. La fel Gheorghe Iova. Componenta experimentală a literaturii noastre din anii '80 a devenit astfel şi mai

vizibilă, deşi ea nu mai stârneşte probabil acelaşi interes. Aş mai remarca şi faptul că de zece ani încoace se publică la noi enorm de multă poezie, în general poezie proastă. Peisajul literar nu pare totuşi foarte modificat. În lumea literară românească, scriitorii oficiali ai regimului comunist nu contau ca scriitori valoroşi nici atunci. Libertatea câştigată din 1990 încoace n-a schimbat aproape deloc fizionomiile cunoscute ale numelor de prim-plan. Ceea ce ştiam sau bănuiam cu zece ani în urmă s-a confirmat. Poate că destinul de prozator a lui Mircea Cărtărescu nu era atât de bine conturat ca astăzi, dar valoarea literaturii autorului nu putea fi pusă la îndoială. Apoi, după 1990 s-au putut în sfârşit publica şi cărţile scriitorilor din diasporă şi exil: Dumitru Ţepeneag, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Petru Dumitriu, Vintilă Horia, Paul Goma etc. N-au făcut gaură în cer. Totuşi, cartea lui Alexandru Vona *Ferestre zidite* a fost comparată cu proza lui Mateiu I. Caragiale şi s-a bucurat de un succes special la critică. Ştim, pe de altă parte, că în aceşti zece ani au apărut şi nenumărate cărţi despre închisorile şi lagărele comuniste sau câteva jurnale importante, cum ar fi cele semnate de Mircea Zaciu şi Victor Felea. Avem acum o imagine cvasicompletă a literaturii noastre postbelice (la care contribuie în mare măsură şi cărţile de

critică şi eseistică semnate de Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca), dar nu prea avem critici care să se încumete la o explorare a acestui spațiu. Pe lângă istoria lui Marian Popa (care trăieşte de ani buni în Germania) a cărei încheiere e iminentă, singura istorie literară pe care o aştept e aceea a lui Nicolae Manolescu, dacă va ajunge până în momentul de față. Fragmentele publicate în *România literară* de Alex Ştefănescu din istoria sa mi s-au părut cu totul neconvingătoare. Simple portrete didactice de autori, căutând, unde se poate, efectele spumoase şi umorul ieftin. Şi pentru că tot veni vorba: pe măsură ce trece timpul, descopăr tot mai mult că Alex Ştefănescu nu înțelege mai nimic din ceea ce se întâmplă în literatura noastră şi că i-ar sta mult mai bine în postura de profesor de liceu cu cotiere şi de îndrumător al unui cenaclu tineresc, angajat şi optimist, cum era pe vremuri cenaclul „Confluențe” al ziarului *Scânteia tineretului*. Ca să închei, aş mai spune că n-are rost să luăm aici în considerare istoriile literare semnate de Dumitru Micu şi Ion Rotaru, cărora le lipsesc înainte de toate o viziune coerentă despre literatură şi un concept al principalelor linii de forță ale literaturii române.

Daniel Pişcu: *Cum vezi literatura mileniului trei?*

Întrebarea mă face să zâmbesc. O astfel de previziune mi se pare imposibilă. Să ne gândim doar la ce s-a întâmplat în literatura europeană (şi chiar şi în cea autohtonă) de la anul 1000 la anul în care ne aflăm acum. Dar, în momentul de faţă cel puţin, cine a citit *Canonul occidental*, cartea lui Harold Bloom, ar trebui să se declare îngrijorat. Sensul tradiţional al valorii estetice se află în derivă, într-un soi de derivă controlată, aş spune. Nu trebuie să avem aici în vedere doar marele public, ci şi universităţile cu noul lor tip de educaţie filologică (unde studiile culturale joacă un rol din ce în ce mai important) şi interesele actuale ale criticilor. Trăim, graţie unui postmodernism pedestru, prost înţeles şi practicat fără discernământ (după modelul realismului fără frontiere), un moment în care literatura e citită şi studiată în primul rând pentru temele şi conţinuturile ei etnice, sexuale, feministe, politice etc., dincolo de valoarea intrinsecă a cărţilor. Fenomenul e deocamdată prea puţin vizibil la noi, dar evident în SUA şi în unele ţări occidentale. În literatura noastră putem deocamdată consemna interesul pentru sex, mistică, anarhism, vulgaritate de cea mai joasă speţă şi tot soiul de exotisme. Aceste noi subiecte sunt într-o ţară ca a noastră – încă marcată de teroarea

tabuurilor, constrângerilor şi interdicțiilor din perioada comunistă – de înțeles. Publicul le cere, scriitorul le caută, dar aceste teme şi obsesii atrag după ele o evidentă slăbire a conştiinței artistice a producătorului de bunuri culturale. Senzația mea e că, în general, în lume acum se scrie mai prost, mai neglijent, mai brutal, fără prea mare preocupare pentru stil. Se urmăreşte un anume funcționalism, o sporire a vitezei de reacție în planul receptării. Literatura pare predispusă să redevină pragmatică, utilă, însă nu în vechiul ei sens educativ, ci ca revelator al unor aspecte simptomatice ale vieții, atât în plan public, cât şi în plan privat. În directă legătură cu această voință de restituire violentă a realității imediate e interesul pentru lumile virtuale şi universurile alternative nenaturale. Calculatorul produce jocuri din ce în ce mai sofisticate, pe game de senzații intelectuale întinse de la sublim la atrocitate. Literatura pare să vrea şi ea acelaşi lucru. Fuga de ceea ce e natural şi normal e evidentă. Scrisul pe calculator devine interactiv. Pe internet găseşti romane pe care le poți continua sau modifica după bunul tău plac, pe care le poți citi în funcție de nişte continuități la alegere. E o mare libertate aici, încetul cu încetul toți oamenii planetei vor deveni literați şi nu e nimic rău în asta. De aceea îmi permit să cred că în mileniul care

urmează se vor constitui noi forme ale umanului, o nouă sensibilitate, o nouă corporalitate, noi forme de comportament şi noi relații între indivizi. Vor exista în continuare religii, dar va exista în continuare şi literatură, pentru că – ne place sau nu – în orice societate umană, de orice organizare ar fi ea, există întotdeauna probleme pe care numai scriitorul şi artistul le pot sesiza şi face vizibile. Cred că literatura mileniului trei va reuşi să depăşească obsesia imprezentabilului şi a incapacității de a fixa în scris procesualitatea existenței, de care suferim noi, cei de azi. Dacă arta va ajunge să se confunde cu viața până la transformarea vieții într-o formă de artă, atunci omul secolului XX – cel care a descoperit absurdul, criza comunicării şi lagărele de exterminare în masă, dar şi rolul enorm al factorului estetic în existența individuală – va fi izbăvit şi-şi va găsi locul meritat în ceea ce numim încă astăzi „istorie”. (2001)

*

Alina Spânu: *Dacă ar mai fi valabilă dihotomia maioresciană scriitor-critic, ce ați alege? Ce proiecte aveți?*

A funcționat şi pentru mine această dihotomie, însă doar până în momentul în care a trebuit să mă iau în serios ca scriitor. Am descoperit destul de repede că scrisul şi reflecția asupra a ceea ce scriu sunt pentru mine două fețe ale aceluiaşi proces. Totul a pornit probabil de la marea mea neîncredere în sensul uzual al cuvintelor, de la suspiciunile mele în raport cu limbajul. Mi s-a părut că limbajul e astfel alcătuit încât el să îndeplinească cu brio simplul scop comunicativ şi pragmatic. Am trăit şi trăiesc încă cu senzația că limbajul nu e făcut nici pentru trupul, nici pentru interiorul meu. Pe undeva, simt că el anulează din start posibilitatea de a explora temele şi fantasmele mele personale. Aşa că a trebuit să învăț cum să pun în pagină ceea ce părea străin de mecanismele lingvistice şi retorice avute imediat la dispoziție.

Am citit destul de multă literatură. Am învățat singur cum să citesc şi, de fapt, sunt convins că fiecare citeşte în modul lui unic. La început, citeam cu furie şi cu nemulțumire. Citeam căutând un lucru imposibil de definit, un tip de sintaxă, un mod de a spune, un univers semantic pe măsura a ceea ce simțeam nevoia să scriu. Mie, în lectură, îmi plac intermitențele, acele zone în care am senzația că textul sclipeşte, se învolburează, îşi revelează pentru scurt timp o frumusețe a lui particulară,

aproape fără legătură cu subiectul. Acelea sunt punctele lui fierbinți, locurile lui magnetice oferite fără niciun avertisment, peste care poți trece fără să pierzi ceva din narațiune. Or, eu mă opresc întotdeauna în aceste puncte, le ingurgitez ca pe nişte pastile energizante. Ele sunt nucleele unor viitoare moduri de a scrie, simt că se potrivesc cu sensibilitatea mea. În acest sens, e evident că pentru mine toată proza e de egală importanță, indiferent de timp şi loc. Aproape în fiecare carte există un zăcământ ascuns, un lucru pe care îl simt şi al meu. Iar autorul acelei cărți poate fi Kawabata sau Stendhal, Blecher sau Guido Piovene, Roland Barthes sau Agârbiceanu, Apuleius sau Michel Tournier, KuĹ›niewicz sau Thoreau, Nabokov sau Radu Petrescu. Alte zeci de nume s-ar putea adăuga aici.

Cert este că, pentru mine, conştiința critică şi tehnica lecturii sunt legate. Mi se pare destul de uşor să scriu despre cărțile pe care le citesc, deşi o fac rareori. Înțeleg cât se poate de bine rostul criticii ca activitate, dar mi-e frică de uzură, de stereotipia retorică a limbajului analitic. Fac eseistică, dar asta nu înseamnă că această îndeletnicire nu mi se pare fastidioasă. Sau, ca s-o spun mai direct, nu simt nevoia să fac cu adevărat critică. Oricum aş lua-o, pentru mine e o pierdere de timp. Chiar

dacă reacția critică mi-a intrat în reflex. Ştiu că s-a spus despre mine că sunt un scriitor cu o redutabilă conştiință critică. Mi s-a şi reproşat asta, iar în unele cronici la *Pupa russa* ieşirea din vechea mea luciditate teoretică a fost chiar aplaudată. E bine că am reuşit să creez această senzație, înseamnă că scrisul meu a evoluat şi nu-şi mai exhibă mecanismele la un mod care să deranjeze. Cred că voi merge înainte aşa, pedalând puternic pe senzorialitatea limbajului, pe savoarea lui (atât de mult iubită de Barthes). În măsura în care critica mă interesează încă, visez la o proză de idei de mare concretețe şi spontaneitate, la limita genurilor.

Alina Spânu: *Explozia literaturii fără perdea, la noi, după '89, este evidentă. Într-un almanah al* Academiei Cațavencu*,* Sexul la români*, se punea în discuție pudibonderia exagerată a literaturii române antedecembriste. Cum comentați cele două extreme?*

Vinovată pentru această situație este fără doar şi poate literatura română însăşi. Timp de două sute de ani (de când există ea cu adevărat), literatura noastră a cunoscut o evoluție sinuoasă, plină de contradicții, elanuri, frustrări şi destul de puține împliniri estetice. De altfel, după cum

se ştie, esteticul n-a constituit niciodată pentru conştiinţa culturală autohtonă o miză de calibru. Literaturii române îi lipseşte cu alte cuvinte gratuitatea. Rătăcită printre baricadele politice ale paşoptismului bonjurist, prin ţarinile sărace ale sămănătorismului şi poporanismului, împinsă de gândirişti printre ceasloave şi decoruri apocaliptice, literatura noastră a reuşit să-şi rămână sieşi datoare ca formă asumată de discurs chiar şi la sfârşitul secolului al XIX-lea. Or, pe atunci în Europa lipsa de pudibonderie era de multă vreme un fenomen depăşit. Europa lui Balzac, Dickens, Thackeray, Flaubert era deja o lume de oraşe, o lume cu o altă morală şi cu alte moravuri decât cele rurale. Când începe la noi literatura urbană, când se face cunoscută la noi o altă mentalitate socială decât cea ţărănească? Între cele două războaie mondiale. Obsesia principală e acum conştiinţa. Psihologia e mai importantă decât amorul, iar amorul implică într-o oarecare măsură şi sexul. Era însă nevoie şi de un alt limbaj. Ceva în sensul acesta încercase Hasdeu prin *Duduca Mamuca*. Ştim de scandalul care a însoţit publicarea acestui text. Şi ce mare lucru se întâmpla acolo?

Literatura fără perdea nu e o literatură primitivă, elementară. Dimpotrivă. Ca să poţi scrie o astfel de

literatură trebuie să ai ce perdea să ridici şi să existe o lume ascunsă, pe care să o aduci în lumină. Pudibonderia exprimă la noi nu atât un tip de comportament, cât o formă de înapoiere la nivelul dezvoltării sociale. Pudibonderia vine din educație şi complexitate. Mahalaua din schițele lui Caragiale e lipsită de jenă şi ruşine, e o lume cu adevărat obscenă, în sensul lui Baudrillard. În literatura noastră, pentru care grija de a ascunde realitatea n-a fost niciodată o problemă, putem vorbi cel mult despre o pudibonderie de factură țărănească, deşi tocmai Creangă ar putea fi acela care să ne contrazică imediat. Apoi, vorbirea țărănească e plină de subînțelesuri, aluzii, complicități. Există şi romane țărăneşti în care înjurăturile sunt spuse pe şleau, dar asta nu schimbă datele problemei. La români, înjurătura e benignă şi nu demonstrează o vocație a licențiosului.

Ce s-a întâmplat după cel de-al Doilea Război Mondial se ştie. Sub comunism, temele, limbajul, subiectele erau trecute mai întâi prin filtrul controlului ideologic. Nici n-a fost chiar atât de greu ca scriitorii să accepte aşa ceva. Eroizarea e un stereotip al prozei noastre. Haiducii, bandiții şi oamenii drepți şi răzbunători au fost tot timpul nişte personaje fascinante, vezi proza lui Ion Ghica, Sadoveanu, Slavici, Eugen Barbu, Fănuş Neagu ş.a.

Atunci de ce nu şi eroizarea muncitorului, țăranului, activistului de partid? În literatura noastră nu prea există viață intimă, nu prea există hedonism, *loisir*, savoarea vieții, cozerie, sporovăială şi risipirea în nimicuri. Ceva din toate acestea găsim la Hortensia Papadat-Bengescu, dar în forme destul de crispate, obsesive, patologice. Lumea literaturii române e sumbră, plină de suferință, responsabilități, dureri înăbuşite, zădărnicie, chin psihic, lupta pentru supraviețuire. În literatura română nu prea există plăcere. Există cel mult acel oțiu patriarhal visat de toată lumea, de la slugă la boier. Sau elanuri cosmicizante, edenice, eminesciene în esență, necreditabile, artificiale şi prea impregnate de o filosofie nebuloasă, de joasă speță, după gustul meu. Cred pe de altă parte că noi, românii, avem o problemă cu sexul care e tratat la modul pitoresc, simplist, pasager, ca şi cum n-ar face parte din obişnuitul vieții.

Toate acestea sunt nişte date constitutive, aici e problema. Nu ne place să vorbim despre ceea ce pare de la sine înțeles (actul ruşinos prin care se fac copiii şi tot ceea ce-l înconjoară), dar nici nu prea avem despre ce să vorbim. Suntem duplicitari, dar ne lipseşte şi tradiția discursului transparent. Mai mult ca sigur că acest

discurs n-are nici în momentul de față un obiect determinat. Am în vedere, fireşte, obiectul erotic.

Odată cu decembrie 1989 nu s-a prăbuşit doar un sistem ideologic constrângător, ci şi o întreagă morală publică bazată fundamental pe duplicitate. De aici explozia de care vorbiți. E vorba însă, din păcate, de o explozie care doar decopertează un relief cu mari înălțimi, dar şi cu prăpăstii care dau vertijuri. Unii autori mai noi par să fi descoperit America şi scriu despre eros şi sex de parcă ar dori să se arunce imediat în prăpastie. Nu cred că e conduita cea mai indicată. În literatura fără perdea e nevoie de studiu şi asumare, nu doar de curajul de a folosi cuvinte până nu demult interzise. Or, în momentul de față, pe acest culoar, competitorii de calibru sunt destul de puțini. E drept că şi maeştrii autohtoni cam lipsesc. Pentru unele zone ale vieții trebuie din când în când să inventăm limbaje, perspective, strategii de abordare, tactici deontologice. Ne aflăm în acest punct. (2005)

*

Cecilia Ştefănescu: *Sunteți unul dintre cei mai importanți prozatori şi teoreticieni români contemporani. În această*

dublă „funcție”, vă întreb cum vi se pare că arată peisajul literar românesc de azi?

Lumea literară românească actuală trăieşte, fără îndoială, într-o tensiune. Această tensiune este determinată de două cauze, una ideologică şi alta... să-i spunem generaționistă. Am observat cu toții că, imediat după ‘90, lumea românească s-a scindat nu numai politic. Dacă luăm ca exemplu doi critici importanți, Nicolae Manolescu şi Eugen Simion, ne aducem aminte că înainte de ‘90 ei erau prieteni şi aliați, publicând în aceeaşi revistă şi apărând aceleaşi baricade (estetice şi antiprotocroniste), în timp ce, după aceea, au devenit două personalități ireconciliabile. Asistăm de asemenea, în acelaşi spațiu al discuției, la revenirea în prim-planul cultural a unor nume care, înainte de ‘90, au servit mai ascuns sau pe față ideologia comunistă. Ceea ce produce iritarea, exasperarea scriitorilor adevărați, şi e normal să fie aşa. Aceasta ar fi prima constatare. Cea de-a doua ar fi legată de tensiunea dintre generațiile literare, care s-a accentuat din 1990 încoace. Cred că, în momentul de față, în mod paradoxal, atât generațiile mai în vârstă, cât şi cele mai tinere au ales drept cal de bătaie generația ‘80, o generație care, chiar dacă nu a dat mari capodopere (cum i se reproşează chiar

dinăuntru, vezi Ion Simuț), a schimbat fundamental criteriul de exigență față de literatură atât al scriitorului, cât şi, cel puțin teoretic, al publicului. Aşadar, generația ‘80 a fost deseori acuzată – şi aici lucrurile devin chiar comice! – de faptul că vrea să schimbe istoria literaturii române şi să arunce în aer ierarhia de valori consacrată. Dar ce e rău în asta? Orice spațiu literar e un câmp de luptă. Dacă este să avem în vedere configurația mare a literaturii române de după război, mi se pare că, în ciuda unor cazuri particulare şi a unor poetici literare rămase până nu demult într-un con de umbră, literatura noastră de până în perioada anilor ‘80 este una ideologizată, fie că a fost scrisă sub proletcultism, fie că s-a dezvoltat în forme ceva mai dezinhibate după 1960. Şi optzeciştii au trăit şi au scris într-o lume anormală, dar meritul lor e acela de a fi făcut o literatură dezideologizată, în care subiectul care scrie este propria sa instituție.

Cecilia Ştefănescu: *Credeți că putem vorbi în prezent de o schimbare de canon în literatură?*

Chiar dacă, prin activitatea lor susținută, unii critici cred că pot schimba în mod vizibil un peisaj literar sau un sistem de valori, mi se pare că ei se îmbată cu apă rece.

Destui critici români de autoritate – şi aici pot să dau liniştit nume cum ar fi Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu, Gabriel Dimisianu, Alex Ştefănescu ş.a. – au scris şi despre cărțile apărute la noi după 1990, fără însă a arăta, prin felul în care le-au abordat, că ei ar fi dispuşi la o viziune despre un alt canon literar. Pe de altă parte însă, dintre numele pe care le-am enumerat, Nicolae Manolescu şi Eugen Simion sunt şi autorii unor manuale de literatură română alcătuite după noile programe. Să-l adăugăm aici şi pe Mircea Martin, cel mai serios teoretician român al canonului literar (căci e nevoie şi de această operație), care nu mai face de multă vreme critică. Încercarea de a lărgi, dacă nu de a schimba, canonul literar moştenit dinainte de 1990 este vizibilă în aceste manuale şi cred că meritul acestei încercări nu aparține neapărat acestor critici, care sunt coordonatorii unor echipe de profesori, ci se datorează mai degrabă unei presiuni care vine în primul rând dinspre corpul profesoral, poate chiar din zona utilizatorilor acestor manuale. Se mai poate constata, în legătură cu aceste manuale, în care extinderea vechiului canon prin anexarea altor nume şi a altor tipuri de poetică literară este destul de timidă, că au existat imediat reacții violente de contestare venite din diferite zone ale vieții literare, unele

cu totul opuse şi valoric, şi ideatic. Faptul e explicabil. În realitate, cred că în momentul de faţă avem de-a face cu cel puţin două modele canonice, fiecare bine constituit, şi care se află într-o tensiune ireconciliabilă: unul ar fi canonul literar *neomodernist*, în care i-aş include pe majoritatea scriitorilor afirmaţi din '45 până în '80. Aici intră generaţiile '60 şi '70, care revalorifică şi amplifică în bună măsură canonul nostru interbelic, continuând unele direcţii închise după ocupaţia sovietică prin intervenţia brutală a politicului în literatură. Pe de altă parte avem de-a face cu un model pe care, deşi mie termenul nu-mi place şi evit să-l folosesc, nu putem să-l numim decât *postmodernist*. Acesta nu se confundă fireşte cu modelul generaţiei optzeciste, cum se spune de multe ori, acuzator, ci este un model care s-a constituit treptat în planul secund al valorilor afirmate la noi în anii '60-'70, alungând din poezie metafizica oraculară şi din proză realismul pedestru. Putem să-i amintim aici, ca precursori, pe Leonid Dimov şi Mircea Ivănescu sau pe prozatorii Şcolii de la Târgovişte (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu şi toţi ceilalţi), scriitori care au continuat, la rândul lor, o dimensiune necanonică deja constituită în literatura noastră interbelică (toţi acei „mari minori" despre care vorbea undeva Mircea Zaciu). Aşadar, acest model

postmodern îi cuprinde pe autorii pe care i-am amintit mai înainte, include aproape toată generația ‘80, cu marile ei nume, şi îi absoarbe şi pe autorii tineri care urmează generației ‘80, cei mai tineri, care au într-un mod simpatic atitudini contestatare la adresa optzecismului, dar care, de fapt, continuă aceeaşi direcție. (2003)

*

Raluca Mărculescu: *Vorbeați undeva despre „încremenirea în proiect” a unor segmente ale vieții literare româneşti, manifestată prin „revenirea la nişte modele deja revolute, lipsite de viitor, demobilizatoare”, în contrast cu „nevoia de pragmatism” a literaturii actuale. Puteți să detaliați aceste afirmații?*

Ca şi viața socială, literatura e un fenomen care nu se poate polariza decât pe o ideologie explicită. Sigur, ştiu cât e de compromis acest termen. L-am putea înlocui cu altceva: sistem de idei, configurație mentală colectivă, *Weltanschauung* etc. În orice caz, e clar că literatura nu se poate face decât în baza unor convingeri culturale, filosofice, sociale, în ultimă instanță ontologice. Aceste convingeri sunt ale tale în măsura în care sunt şi ale

timpului tău. În realitate, chiar şi în cazurile extreme, gratuitatea scrisului e imposibilă. Există şi ideologii ale nonideologicului şi probabil că aşa ceva este postmodernismul. La nivel oficial, prăbuşirea comunismului a însemnat la noi, înainte de toate, renunțarea brutală, fără nicio pregătire la o ideologie cu valențe unanimiste, aparent monolitică, şi care, după cum bine se ştie, n-a produs o literatură demnă de luat în seamă. În perioada comunistă, literatura noastră care-şi merită numele a cultivat fie dezideologizarea (Şcoala de la Târgovişte, generația ‘80), fie o ideologizare subversivă a fisurilor comunismului (Marin Preda şi romanul obsedantului deceniu). În grade diferite, ambele poziții au implicat opoziția față de ideologia oficială.

După 1990, polarizările „în opoziție cu” au devenit imposibile. Reflexul conştiinței ideologice a rămas însă şi a dus brusc la căutarea şi regăsirea unor aliniamente sigure ale tradiției interbelice. Au apărut astfel o poezie religioasă, ortodoxistă, o proză a apocalipticului şi a mizerabilității mediilor, o nouă eseistică a exaltării metafizice, pe linia Cioran – Țuțea – Nae Ionescu, o filosofie lirică (cu achiziții fenomenologice prost digerate) şi o jurnalistică bulevardieră etc. Au fost astfel repuse în funcțiune formele lamentative ale spiritului românesc,

cogitația genialoidă, dar nu o normalitate. La nivelul lecturilor în traducere, prezentul nostru îi descoperă abia acum pe Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Jung, Berdiaev, Soloviov, Cassirer. Mari autori, toți aceştia sunt nişte inactuali, cum inactuală este, cu toate marile ei realizări, gruparea „Criterion". Nu cred că ea mai poate avea valoare de model pentru lumea noastră. Publicistica lui Eminescu nu cred că ne va ajuta prea mult să înțelegem ce suntem noi, românii, astăzi. Dar nici *aquí*-urile Comunității Europene. N-am auzit în ultimii ani pe nimeni să-şi pună întrebarea cum ar fi cu putință un pragmatism românesc. Personal, aş fi dispus să particip la o astfel de dezbatere.

Raluca Mărculescu: *Scrieți la un moment dat, într-unul din romanele dumneavoastră, că „viața modernă este cu totul lipsită de metafizică" şi că este nevoie de o imagine „ideală, idealizată a iubirii". Pe de altă parte, într-un eseu afirmați că în epoca postmodernă „limbajul şi-a pierdut profunzimea, forța vizionară şi metaforică, opacitatea, caracterul simbolic, ambiguitatea, condiția autoreflexivă". Ce înseamnă, în acest context teoretic, rescrierea romanului antic, în* Compunere cu paralele inegale*?*

Nu e nicio contradicție aici. Tocmai lipsa de metafizică a vieții moderne e aceea care creează – compensatoriu – un limbaj obsedat de profunzime şi simbol. Această obsesie dispare în postmodernism, care nu mai crede în forța compensatoare a limbajului. Postmodernismul e lucid, dar nu pedestru. El nu înseamnă o renunțare la ideea profunzimii, ci o acceptare a faptului că profunzimea nu mai e cu putință, pentru că în realitate ea este, cum ar spune Lyotard, „imprezentabilă”. Instinctiv, scriind romanul *Compunere cu paralele inegale*, cred că am avut în vedere aceste lucruri. Am vrut să văd, rescriind romanul lui Longos (prin apel la o întreagă rețea de trimiteri literare şi culturale, dar şi la propria mea corporalitate senzitivă), cât de imprezentabil e erosul şi de câtă poezie are nevoie proza pentru a depăşi convenția reprezentării. Am descoperit astfel că nici erosul nu poate fi o categorie tare a existenței, pentru că adevărul său originar constă în puterea sa de a se risipi în celălalt şi în lume (e ceea ce se întâmplă cu Dafnis şi Cloe chiar în romanul lui Longos, căruia rescrierea mea îi acordă o complexitate senzorială împinsă până la limită). Am idealizat această putere, arătând în comparație, în spațiul cuplurilor contemporane, că tocmai obsesia centrării duce la descentrare şi, prin urmare, la eşec.

Aş vrea, pe de altă parte, să observ că, deşi dezinhibat şi eliberat de responsabilităţi, postmodernismul e o formă de nostalgie şi aspiraţie inversă spre ceea ce nu mai e cu putinţă şi poate n-a fost niciodată cu putinţă. El exprimă visul unei substanţe literare a cărei consistenţă poate fi imaginată, nu şi realizată. Postmodernismul e livresc pentru că a pierdut iluzia realului, nu realitatea ca atare. Multă vreme s-a crezut în forţa vizionară a limbajului ca într-o forţă magică. Romanticii au fost vizionari şi au creat lumi fantastice, dar şi prozatorii realişti sunt creatorii unor lumi la fel de vizionare, care nu pot fi confundate cu realitatea însăşi. În ce mă priveşte, cred că sunt un modern care foloseşte discursul postmodern pentru a ajunge la ceea ce modernii au pierdut, crezând că de fapt au găsit: consistenţa cuvântului (care la mine se confundă cu consistenţa corporalizării realului). (2000)

*

Marius Chivu: *În ce măsură literatura care s-a scris la noi în ultimii 40 de ani poate avea impact în contextul cultural occidental? Avem autori sau doar cărţi, sunt mai potriviţi tinerii scriitori decât cei vechi?*

N-am nicio îndoială că literatura care s-a făcut la noi din anii ‘80 încoace (aici ar fi şi o altă discuție despre precursorii noului tip de scriitură) are nivel şi competență europeană. Din păcate, din pricina unor cauze politice, culturale, istorice şi chiar geografice, deşi au existat în proza noastră postbelică câteva ocazii de sincronizare, de raliere la marile mişcări literare europene – mă gândesc, în special, la prozatorii târgovişteni –, acestea au fost ratate. Niciunul dintre târgovişteni (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu şi ceilalți) nu a fost tradus până acum cu o carte într-o limbă de circulație europeană. Ceea ce e de-a dreptul scandalos! Să nu uităm, pe de altă parte, că s-a schițat la noi în anii ‘70 – târgoviştenii reprezintă un fenomen anterior acestor ani – şi o mişcare onirică foarte ofensivă, inițiată de Dumitru Țepeneag, la care poate fi afiliat şi Leonid Dimov, care pur şi simplu a fost strangulată politic în contextul unei schimbări fundamentale de orientare în domeniul culturii, operată de fostul regim comunist. Dar Dumitru Țepeneag, obligat atunci să se autoexileze, e astăzi un autor realizat în Franța. În ciuda faptului că în momentul de față sunt destui autori şi critici care – în numele profunzimii investigării umanului – revendică primatul unui alt tip de literatură, şi anume literatura „jumătăților de adevăr”,

care s-a făcut la noi în anii ‘60-’70 de către prozatorii generației lui Nicolae Breban, deci în ciuda acestor revendicări, dacă privim lucrurile din perspectiva a ceea ce este şi rămâne viu într-o carte, în substanța ei, putem uşor constata că modelele narativ-retorice pe care aceşti scriitori le-au pus în practică sunt nişte modele depăşite, unele coafate după vechea poetică a realismului, altele resemantizând prototipuri de proveniență interbelică.

Marius Chivu: *Ce ar trebui să facă un scriitor aflat într-un astfel de impas – şi nu mă gândesc doar la şaizecişti, ci chiar la cei din generația dumneavoastră –, cum ar putea să-i câştige pe cititorii mai tineri? Cum ar trebui să reacționeze un scriitor aflat în această postură mai mult sau mai puțin ingrată, pentru că, urmărind ce se întâmplă la noi, atunci când se pun astfel de probleme, lucrurile au tendința de a degenera destul de repede. În fond, e vorba despre foarte normale mutații culturale.*

Şi generația mea a suferit de o anume metafizică a valorii literare, ceea ce înseamnă într-un anume fel o distanțare față de public, dacă nu chiar o ignorare a cititorului imediat. Literatura optzecistă e dificilă pentru că e literatura unei generații care a avut o formație

intelectuală aproape normală şi care a sesizat epuizarea modelului literar neomodernist. Propunerea imediată a unui nou model de aprehendare a realului era complicată, şi atunci a fost nevoie de un proces de demantelare a mecanismelor vechilor modele de scriitură şi de viziune. Tocmai de aceea, literatura noastră a avut un proeminent caracter experimental. Astăzi există destul de puţini cititori predispuşi la literatura experimentală şi poate că nici scopurile acestei literaturi nu sunt bine definite şi nici măcar nu se întâlnesc cu principiile literaturii spectaculoase, de imediată seducţie, cum se întâmplă în alte culturi.

Cred că această criză a scriiturii şi a receptării există şi abia acum se trece la momentul separării apelor de uscat. Va trebui să apară acel gen de scriitor care să folosească din aria literaturii de consum elemente de atractivitate, fără a renunţa însă la valorile adânci ale scrisului său, să ştie să integreze în ceea ce face o problematică diversă, deschisă spre imediat, spre fantasmele, aşteptările, idealurile cât mai multor categorii de cititori. Prin acestea, scriitorul va deveni şi mai profesionist, el va lua mult mai în serios reţetarul literar pe care i-l pune la dispoziţie tradiţia şi va scrie romane spectaculoase, fermecătoare prin detaşarea scriiturii lor, fie ezoterice, fie neorealiste

sau impregnate de un anume tip de poezie suprarealistă. Constat, iată, că suprarealismul revine şi el la o a doua tinereţe... E momentul schimbărilor adevărate. Dacă vrea să aibă succes, ca Paul Auster sau Salman Rushdie, scriitorul e obligat să demonstreze că scrisul e o profesie din care sunt excluşi diletanţii, să arate că scrisul e făcut pentru cei care citesc, dar şi că această zonă de explorare în indeterminatul lumii interioare sau exterioare s-a cam epuizat şi e nevoie de altceva. De „înscenări" pline de spectacol. Cred că se va trece la o literatură aparent mult mai pragmatică, mult mai bine „calculată" în efectele sale, vezi cărţile lui Umberto Eco care propun modele narative vechi şi noi, prelucrate în maniere extrem de seducătoare.

Marius Chivu: *Vă încearcă un soi de nostalgie pentru literatura de până acum? Mă gândesc la rubrica dumneavoastră „Pactul somatografic" din* Observator cultural*, unde abordaţi o serie de autori care nu au mii de cititori şi ale căror cărţi sunt destul de complicate.*

Cred că literatura nu se poate împlini în afara unei viziuni care să relanseze şi să revalorizeze problematica trupului. Facem parte dintr-o civilizaţie în care, în ciuda accentului pus pe informaţie, a caracterului abstract al

comunicării, trupul ne este teribil de solicitat. Corpul ca temă, în sensul criticii tematiste, e în literatura noastră un element prezent la puţini scriitori şi în foarte mică măsură ca obsesie personală a scrisului. În rubrica mea, mă interesează să descopăr la unii scriitori felul în care corpul dă consistenţă textului. Se spune deseori că unele texte narative au sau nu au *carne*. Ele pot avea un schelet de idei, o construcţie bine articulată, dar le pot lipsi acele elemente care dau formă, volum, individualitate specifice, adică amprenta *somatografică*. Prin urmare, în rubrica din *Observator cultural* am încercat să văd cât de mult este hrănit scrisul de materia de senzaţii, sentimente, stări, pulsiuni ale corpului şi în ce măsură corpul se face prezent la Simona Popescu, Mircea Nedelciu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu sau Ştefan Agopian. Am descoperit că diferenţele sunt evidente. Urmează, fireşte, pe lista mea şi alţi autori: Livius Ciocârlie, Gabriela Adameşteanu, Nicolae Breban, Gheorghe Iova etc.

Revenind la întrebare, cred că e nevoie să regândim această problematică a corpului şi mi se pare important că unii autori o fac sau au făcut-o (chiar dacă nu la modul programatic). În afara celor enumeraţi deja, ar mai fi Mircea Cărtărescu, la care noutatea de viziune e evidentă. Corpul e reprezentat de el ca o maşină vie, mecanică,

producătoare de halucinații, fantasme şi care se instituie de multe ori ca o prezență tutelară a oricărui tip de viziune despre obiecte, lucruri, acte imaginare... Mi-e greu însă să scriu despre Mircea Cărtărescu, cu toate că văd foarte bine diferențele dintre el şi ceilalți autori. Din perspectiva acelui cititor care nu agreează experimentul, care caută în primul rând articulațiile epice şi trama erotică, Mircea Cărtărescu ar trebui să fie un autor fără prea mare succes. Or, iată, spre surprinderea noastră, el are mare succes, este un scriitor care poate sta pe orice raft de bibliotecă alături de nume de mare notorietate. Se pare că el a descoperit destul de multe din aceste resurse nebănuite pe care corporalitatea le poate oferi literaturii. O altă calitate a lui – susțineam cândva, când Mircea Cărtărescu abia se apucase de proză, în polemicile mele cu unii colegi de generație care nu-l prea iubesc – vine din extraordinara lui disponibilitate lexicală. Orice i se poate imputa autorului, numai geniul lingvistic nu. După ştiința mea, la noi doar Arghezi a mai avut această capacitate de a străbate toate zonele lexicale ale lumii în care trăim. În *Orbitor*, performanțele lingvistice, metaforice ale autorului sunt uluitoare. Am citit acest roman la modul homeopatic. Nu rezişti la o lectură susținută mai mult de câteva pagini,

şi atunci rişti să pierzi mult şi să vezi în carte mai puține lucruri decât sunt cu adevărat. (2002)

*

Eugen Curta: *Eşti un optzecist înverşunat. Spiritul tău teoretic e, adesea, expresia unei solidarități impresionante față de generația din care faci parte. Scriitorii acestei generații, bărbați şi femei în jur de 40 de ani, vârstă când o generație poate reprezenta, în toate structurile, o națiune, nu se regăsesc totuşi în structurile de influență ale sistemului literar. Să fie de vină prea lunga experiență a marginalizării acestei generații? Sau ce explicații ai pentru această situație?*

Să încerc să(-mi) explic, mai întâi, de ce sunt „un optzecist înverşunat” (caracterizare care nu-mi convine, dar care ştiu că mi se potriveşte). Am început să mă implic în discuția critică şi teoretică privind fizionomia generației mele după 1980, pe la 32 de ani, când nu debutasem încă editorial ca prozator. În 1982, când au început să apară în revista *Astra* din Braşov primele mele texte teoretice, unele (precum „Trup şi literă” sau „Autenticitatea ca metodă de

lucru”[32]) fiind nişte manifeste mascate, scriam proză de mai bine de şase ani şi mă aflam încă într-o fază de experimente formale destul de rigide. Eram convins pe atunci că până şi în proză fiecare propoziție trebuie să fie absolut nouă şi definitivă ca o sentință. Ajunsesem aici după ce părăsisem poezia, pentru că limbajul ei se dovedise la un moment dat insuficient. Insuficient de analitic, vreau să spun, pentru că ceea ce interesează scrisul meu încă de la începuturile lui sunt „analizele de caz”, despicarea în patru a firului percepțiilor, punerea sub lupă a tot ceea ce intră în raza îngustă a sensibilității mele, până la, să zicem, un nerv care-ți vibrează sub pielea obrazului sau firele de praf jucând în lumina unei ferestre. Genul acesta de sensibilitate îl ai sau nu-l ai şi nu e o fericire să-l ai. Dar, în planul conştiinței, el îți pretinde să împaci senzația cu abstracțiunea, corpul cu conceptul, limbajul cu vederea în act. Astăzi, lucrul cel mai dificil dintre toate pentru un scriitor mie încă mi se pare a fi descrierea unui act psihic sau perceptiv.

Mergând mai departe în căutarea motivelor care au făcut din mine un „optzecist înverşunat”, nu pot să uit că

---

32 Eseul a fost inclus în volumul *Scriitorul şi Puterea sau despre puterea scriitorului*, Seria „Gheorghe Crăciun”, Editura Cartea Românească, 2015. (n. ed. C.M.)

în anul doi de facultate, favorizat şi de atmosfera grupării în care începusem să mă simt ca peştele în apă (gruparea „Noii” – după numele revistei de perete-afiş, „editată” pe un panou din holul Filologiei bucureştene –, compusă din Nedelciu, Iova, Ene, Flora, Lăcustă, Paraschivoiu, Sorin Preda, Constantin Stan), mi-am dat seama la un moment dat că scrisul e un pariu pe viață şi pe moarte, că aici simulările sunt excluse. Am înțeles încă de pe atunci că trebuie să ştii foarte bine ce vrei să faci cu tine ca scriitor şi că scrisul înseamnă în primul rând căutare, analiză a ceea ce cauți, conştiință a ceea ce faci. De aceea nu m-au interesat niciodată, în lecturile mele, cărțile „de palmares”, fără miză ontologică sau textuală. Dar această căutare nu era numai a mea. Şi prietenii mei amintiți mai înainte voiau altceva de la literatura momentului şi în primul rând de la ei înşişi. Simțeam poate că suntem altfel făcuți şi că avem altceva de spus. Eram marcați, fireşte, şi de spiritul anilor ‘60, de muzica pe care o ascultam, de filmele pe care le vedeam (Antonioni, Wajda, Pintilie, Tarkovski etc.), de lecturile din Wittgenstein, Marcuse, McLuhan, Herbert Read, Bacovia, Salinger, Vargas Llosa, Rimbaud. De unde discuțiile noastre nesfârşite, exaltate, naive, confuze, puerile şi savante, care refuzau canonul zilei. Scriam mult, într-un fel de disperare a lipsei de miză imediată, cu

credința că dreptatea e de partea noastră. Făceam cu nonşalanță teorii şi desființam cărți şi idei, orgoliul şi grandomania imberbă nu ne erau deloc străine.

Maturizarea noastră a venit aproape fără să ne dăm seama, sub apăsarea unui fanatism constant al scrisului cu toată ființa, fără a mai distinge între critică şi creație, între text şi metatext. Ne simțeam liberi, pierdeam zile şi nopți prin cafenele şi camere de cămin bând, fumând şi discutând. Dar discutam şi ne certam cu atâta seriozitate, de parcă toată soarta literaturii române ar fi apăsat pe umerii noştri. Şi nu ne preocupa deloc ce se va întâmpla cu noi în viitor. Sunt convins că şi alte grupări optzeciste, de la Iaşi, Cluj sau Timişoara şi din alte oraşe mai mici şi mai puțin universitare, au avut o „viață de familie” similară. Ne simțeam locuitorii unui underground profitabil, eram conştienți de limitele politice şi ideologice ale lumii în care trăiam, dar nu ne prea păsa de asta pentru că noi aveam temele, problemele, obsesiile noastre. Eram student şi cultivam şi eu, în grupul din care făceam parte, un soi de gregaritate a spiritului, un soi de elitism al gustului şi reperelor culturale imediate de care mă simțeam mândru şi responsabil. Toți am trecut prin aşa ceva, n-am nicio îndoială. Aşa ne-am format intelectual, în mediile alternative (grupări, cenacluri, reviste, cafenele) ale

vieţii studenţeşti, dincolo de plicticoasa bibliografie a seminariilor şi de ochii plictisiţi, opaci (cu excepţiile care se ştiu) ai profesorilor noştri. Există, prin urmare, în optzecism o marginalitate funciară, asumată ca formă de libertate şi intrată în comportament. E un tip de atitudine care înseamnă, printre altele, şi preferinţa pentru gesturile în răspăr, neoficiale, subversive, „excentrice”, orgolioase, excluzând pactizările şi adecvările posibile. Astăzi, scrisul optzeciştilor încă nu şi-a pierdut cu totul aura excentrică, marja ştiută de inconfortabilitate. Există o anume inflexibilitate morală, o anume modestie mândră a propriei persoane, care i-a făcut pe mulţi optzecişti să rămână, ca poziţie socială, în punctul în care se aflau şi înainte de decembrie 1989.

N-am dat aceste exemple legate de biografia mea din narcisism, sper că se înţelege asta. Dar ştiu bine ce s-a întâmplat cu unul din nucleele generaţiei, cel din care am făcut parte, ştiu care au fost avantajele marginalizării lui îndelungate. Deschiderea noastră spre publicare s-a făcut abia odată cu al doilea val optzecist (Cărtărescu, Muşina, Cristian Teodorescu, Ion Bogdan Lefter, Iliescu, Iaru, Cuşnarencu şi mulţi alţii), cu puţin înainte de 1980, şi atunci am înţeles şi eu că grupul nostru anunţa, de fapt, o nouă generaţie, un nou spirit literar pe care îl puteam

analiza şi descrie dinăuntru. M-am simţit dator să fac asta. Aşa am ajuns la critică, la teorie, la partizanatul meu optzecist de care mi s-ar părea stupid şi neonest să mă lepăd, câtă vreme el reprezintă opţiunea mea pentru un anume tip de literatură. O literatură înseamnă direcţii literare, iar eu cred în continuare în direcţia ‘80. După 1990, nu mi-am schimbat limbajul şi noţiunile cu care operez pentru că vântul a început să bată altfel. Am observat la unii colegi de-ai mei de generaţie o anumită jenă în a-şi accepta în continuare calitatea de optzecişti. Unii vor să fie neapărat postmoderni. Alţii nu vor să fie cu niciun chip postmoderni, dar nici reprezentanţii unei grupări literare. Eu unul continui să cred, în ciuda tuturor dezamăgirilor şi trădărilor de care am avut parte, în ideea de grupare literară şi continui s-o susţin. Iar faptul că generaţia ‘80 pare astăzi în continuare marginală e mai mult bun decât rău. „Sistemul literar” românesc, cum îl numiţi – deşi eu nu cred că e vorba de un sistem, câtă vreme el nu are o structură şi nişte niveluri de organizare, adică o alcătuire plurală –, e prăbuşit. Paradoxul e acela că literatura se află şi ea în curs de privatizare. S-a terminat cu temele impuse, cu jumătăţile de adevăr, cu formele ideologice ale curajului sau ale cenzurii, cu centralismul organizării de breaslă. Unii nu înţeleg încă

asta (sau, dimpotrivă, înţeleg prea bine) şi, în confuzia generală care domneşte astăzi la toate nivelurile vieţii din România, se aruncă în faţă sau nu vor să părăsească cu niciun chip locul din faţă de mult ocupat. Au schimbat peste noapte valorile în care cred, dar îi dau de gol limba de lemn şi apucăturile ciocoieşti. Alţii par paralizaţi de stupoare sau încremeniţi în mentalităţi literare fără niciun viitor. Mulţi dintre vechii „împăraţi" literari s-au văzut brusc în pielea goală. Abia acum putem simţi pe propria piele că scriitorul e o instituţie privată, cu statut unic şi irepetabil. Nu e uşor să fii tu însuţi şi să rezişti tentaţiilor mediatice. E multă inerţie în lumea literaturii române de azi. E multă vanitate şi multă impostură. Iar generaţia '80 stă bine acolo unde stă, în poziţia ei de aşteptare. Cel puţin din punctul de vedere al literaturii ca atare, ea nu are nimic de pierdut.

Eugen Curta: *Eugen Simion spunea, în 1989, că li se poate reproşa textualiştilor în general faptul că, „denunţând un număr de convenţii, impune totuşi o convenţie ce tinde să îngusteze unghiul de percepţie al umanului". Este adevărat? Între timp cum s-a completat schema epică textualistă? Se poate vorbi de evoluţie în legătură cu textualismul?*

Ceea ce afirma Eugen Simion în 1989 era o opinie aproape normală. Ea definea o atitudine mai generală a criticii noastre instituționalizate, cu aere pontificale, pretinzându-i mereu sărmanului prozator, mai pe față, mai printre rânduri, să nu uite realitatea, epicul, cronologia, personajele, povestea etc. Confundarea voită a prozei cu atitudinea realistă e frecventă şi confortabilă pentru spiritul critic cu alergie la rebeliunile estetice. Culmea e că nici ideologii de serviciu ai partidului nu-i pretindeau scriitorului altceva, cu singura diferență că aceştia puneau semnul egalității între „mesajul artistic" şi propagandă. În proză, pasul de la reprezentare la nonreprezentare sau antireprezentare – pe care l-au făcut unii autori moderni ca Flaubert, Kafka, Musil, Urmuz – este un câştig enorm, nici astăzi acceptat de cititorul profesionist fără o mică nelinişte. Câtă vreme nu se va înțelege că referința literaturii nu este realitatea, ci ea însăşi, opinii de genul celei din întrebarea dumneavoastră vor fi formulate în continuare. Din această incapacitate de înțelegere a apărut şi noțiunea de „textualism", o găselniță critică, în care conotațiile peiorative au fost de la bun început preponderente. Or, ceea ce noi numim în continuare astăzi, cu un dezgust din ce în ce mai

pronunțat, „textualism” nu este altceva decât conştientizarea faptului că scrisul e scris, textul, text, personajul, personaj. Discursul literar nu poate înlocui un om care simte şi gândeşte şi nu poate vorbi cu voce tare ca o persoană fizică, hârtia scrisă nu poate înlocui lumea concretă, numitul Ion dintr-o carte nu este un Ion pe care să-l întâlneşti pe stradă. Spun, fireşte, banalități. Mă simt însă obligat să le spun pentru că prea multă lume are convingerea că individul care scrie literatură ar trebui să se prefacă a nu şti că scrie literatură. Vezi Doamne!, literatura n-ar trebui să arate că şi ea are o conştiință de sine, pentru că în felul acesta ar plictisi, s-ar pierde în tot soiul de chestii fastidioase, şi-ar pierde interesul. Nu e deloc adevărat. Dau un exemplu cât se poate de cunoscut: *Don Quijote* de Cervantes, un roman din multe puncte de vedere „textualist”, care absoarbe realitatea altfel în corpul său decât prin simpla reprezentare mimetică. La fel procedează în cărțile lor optzecişti ca Mircea Nedelciu, Hanibal Stănciulescu, Gheorghe Iova, Mircea Cărtărescu, Ştefan Agopian, care ilustrează în proza noastră categoria corinticului, categorie cu o tradiție deosebit de bogată, de la Negruzzi (*Negru pe alb*, *Flora română*, *O alergare de cai*), Kogălniceanu (*Iluzii pierdute*, *Un întâi amor*) şi Hasdeu (*Duduca Mamuca*) la Max Blecher, Călinescu şi membrii

Şcolii de la Târgovişte. Dată fiind această tradiție, înclinată spre bonomie, umor şi sarcasm, la noi n-a existat o practică a textului de tip academic şi ideologizant ca în telquelismul francez. Aşa-numitul textualism românesc s-a născut din real, odată cu nevoia unor alte instrumente perceptive, a unor noi forme de structurare narativă, chiar a unei alte sintaxe. Noul limbaj, în bună măsură experimental, n-a fost un moft, n-a fost o joacă cu formele şi structurile, ci o necesitate determinată de o altă percepție a umanului (privit în latura sa cotidiană, anonimă, umilă, şi nu în aspectele sale triumfaliste sau mitic-simbolice). Nu o metamorfoză sau o evoluție a „textualismului" românesc spre binele visat de critici în genul lui Eugen Simion ar trebui să avem în vedere. Textualiştii sunt şi azi aceiaşi, ei au talentul pe care îl au şi scriu cum scriu. Dar necesitatea unei evoluții şi schimbări a mentalității critice în raport cu proza optzecistă este evidentă. Revizuirile sunt implacabile. Abia atunci am putea vedea, după depăşirea complexului formal şi experimental prin care critica noastră a ştiut să-şi scuze toate cecitățile, cum se pune problema vieții, a socialului şi a individului în proza noastră din deceniul trecut. Totul e o chestiune de autenticitate a viziunii. Cine crede că va găsi adevărul uman al deceniilor trecute în

romanele lui Buzura s-ar putea să aibă surpriza de a-l descoperi cu toată natura lui genuină în prozele scurte ale lui Nedelciu. Fac aici o simplă ipoteză, pentru că tot ce s-a scris la noi după 1947 trebuie recitit fără niciun parti-pris.

Eugen Curta: *Trăim, cultural vorbind, cam de vreo sută cincizeci de ani încoace, în fragmentarism. Nu crezi că spiritul creator începe să-şi pună din nou, la modul foarte grav, problema totalităţii, fără intervenţia spiritului parodic?*

Fragmentarismul e o trăsătură implacabilă a lumii moderne. Tocmai apariţia ştiinţelor în secolul al XIX-lea a condus la fragmentarea cunoaşterii. A urmat, cum ştim, fragmentarea gustului, a sensibilităţii, a discursului, a gândirii filosofice. Cel mai mare filosof al secolului trecut pare să fie astăzi Nietzsche, un promotor al gândirii spontane, fragmentare, nesistematice. Poezia modernă n-a depăşit nici astăzi discursul dispersiv, aleatoriu, visceralo-mental, epifanic al *Iluminărilor* rimbaldiene. Se zice însă că lumea noastră, cea a ultimelor două-trei decenii, a intrat deja în postmodernitate. Este aceasta o lume a fragmentarismului sau a totalităţii? Şi ce ne interesează, de fapt, dezideratele sau realizările efective? Nevoia de totalitate şi sinteză e – scuzaţi-mi limba de lemn – o nevoie

etern umană. Dar cum e cu putinţă totalitatea: prin mit (credinţă) sau prin ştiinţă (cunoaştere)? Astăzi noi vorbim despre miturile ştiinţei, despre miturile istoriei (vezi, în ce ne priveşte, cărţile lui Lucian Boia), despre miturile cunoaşterii. Suntem – aflăm de peste tot asta – în plin deconstructivism. Iar punerea sub semnul întrebării a oricărei noţiuni, a oricărei forme culturale gata constituite şi a oricărei episteme merge mână în mână cu ironia. Pentru a nu deveni caraghios şi ridicol, ajungând să practice tragedia fără tragic, filosofia fără metafizică, poezia fără lirism şi epistemologia fără obiect creditabil, omul postmodern îşi ia o anume distanţă faţă de cultură şi se aruncă în braţele spiritului parodic. Da, e adevărat, totalitatea lumii noastre de sfârşit de mileniu nu poate fi decât o totalitate parodică, prin însumarea tradiţiilor moştenite într-un fel de comedie fără sfârşit a gândirii şi sensibilităţii noastre de fiinţe vorbitoare. Postmodernitatea e tolerantă, interactivă, sintetică, cooperantă, barocă, pluridisciplinară, pluristilistică, plurietnică, multiculturală, sincretică, simultaneistă, sincronică, eteroclită, descentralizatoare şi aşa mai departe. E o formă de soft cultural, cum s-a spus, un tranchilizant de nevoie al omului-masă, o formă a noii culturi de masă, cu nesfârşite aspecte mediatice. Trăind în cultul prezentului,

al consumului, al seducției valorilor perisabile şi al plăcerilor virtuale, omul postmodern nu face altceva decât să se autoparodieze ca ființă şi el ştie bine ce face pentru că a ajuns într-un punct în care nu mai are de ales. E nevoie – şi sunt conştient de enormitatea a ceea ce visez – de o reconstrucție ontologică a omului, ceea ce nu e posibil decât printr-o nouă credință generalizată. Mi se pare însă că noi n-am epuizat încă toate rezervele noastre culturofage şi că spiritul analitic modern n-a atins încă impenetrabilitatea realului. Când vom atinge, în sfârşit, pragul misterului şi al imposibilității de a merge mai departe în furia noastră senzorio-gnoseologică, prin epuizarea tuturor materialelor culturale reciclabile, atunci, da, chestiunea totalității genuine va apărea de la sine.

Eugen Curta: *Constatăm că sunt multe cărți bune şi multe filme proaste. Câteva din prozele optzeciştilor se pretează excelent la scenarii cinematografice. Un regizor pasionat ar găsi de exemplu multe surse de inspirație în proza ta, din romanul* Frumoasa fără corp*, ar redescoperi lumina şi culoarea mai bine decât a făcut-o, probabil, în şcoala de cinematografie. De ce este atât de mare distanța scriitor-regizor? Cum ai vedea o apropiere între aceşti doi mari creatori de ficțiune?*

Cinematografia a fost una dintre marile mele aspirații secrete. În studenție am frecventat un cineclub. Ştiu să țin în mână un aparat de filmat, ba chiar sunt şi autorul unui filmuleț poetic de cinci minute în care încerc să fixez pe peliculă cât mai multă concretețe din lumea din jur. Asta se întâmpla în urmă cu 25 de ani. Tot atunci, prima mea încercare de proză descria un om care coboară un tunel de trepte (loc real din Sighişoara) din unica perspectivă a ochiului unui aparat de filmat. Lumea văzută prin fanta obiectivului devine stranie, chiar şi în cazul aparatului de fotografiat. Sunt de multă vreme un fotograf pasionat. Mă obsedează lumina, decupajele, fragmentele de obiecte, contre-jourul, culorile şi transformarea lor după momentul zilei, după anotimp. Mă surprind de multe ori scriind ca şi cum aş filma. Sunt două „valori” pe care le-aş vedea cultivate până la paroxism într-un film având ca scenariu una din cărțile mele: insistența pe obiect şi încetineala. Ceea ce se întâmplă azi cu filmul în general mă obligă însă să nu-mi fac iluzii. Filmul a devenit la fel de precis şi funcțional ca şi muzica tehno. El fuge de lume şi o decupează pragmatic în scenarii de consum imediat, cât mai spectaculoase. Or, după mine, filmul e cea mai „metafizică” dintre arte, pentru că el nu lucrează cu

simboluri (verbale, iconice), ci cu imaginea directă a obiectului, a vocii, a lumii în mişcare. Cinematografia înseamnă insolitare, transformarea obişnuitului în neobişnuit şi mai departe studiu, analiză, descompunere, recompunere, curgere, transfocare, stop-cadre, planuri apropiate şi depărtate, posibilitatea infinită de a repoziționa lumea, de a o redefini din alte şi alte perspective, cu alte şi alte nuanțe. Dacă gestul artistic e într-un anume sens şi expresia unei dorințe de a ingurgita lumea pentru a o transforma în propriul tău sens şi în propria ta carne, atunci filmul e în primul rând acela care-ți dă această satisfacție a unei inepuizabile mondofagii. Am întâlnit această foame calmă de lume şi lumină la Tarkovski şi Wajda şi în general la marii regizori ruşi, polonezi, cehi şi unguri din perioada comunistă. Astăzi interesul pentru imaginea pură a lumii pare pierdut. Un funcționalism comercial destul de simplist, deşi şocant, pare să cotropească lumea filmului. Unde e acel regizor care ar face un film cu aceeaşi voluptate şi încetineală cu care ar scrie o carte? Ficțiunea filmică se vulgarizează cu rapiditate, pentru că totul e redus la temă, conflict, mesaj, iar senzorialitatea imaginii devine un simplu adjuvant. E un pericol de care nici proza de astăzi, mult prea nervoasă şi grăbită în intențiile sale, nu e străină. (1998)

*

Revista *(be)Tonuri*: *Cum vi se par tinerii scriitori? Credeți că tendința aceasta spre autoficțiune, teme tari (sex, droguri), limbaj neşlefuit a apărut firesc în literatură sau este un fenomen de sincronizare forțată?*

Tinerii scriitori mi se par imaturi. Nu ştiu ce să facă cu propria lor imaturitate biologică şi socială şi o afişează ca atare. Sigur că în literatură imaturitatea poate fi o temă şi o componentă importantă a curajului de a aborda noi forme de discurs (vezi doar exemplul lui Gombrowicz). Imaturitatea înseamnă nonconformism, energie primară, îndrăzneală, gustul încercărilor extreme. Ea poate fi la modul pozitiv ireverențioasă, nerăbdătoare, nepăsătoare, irațională, nihilistă. Sunt trăsături la care scriitorii maturi în general nu mai pot să se întoarcă, deşi de multe ori ar dori asta. Toată problema e aceea că în literatură nu poți să fii imatur şi ca meseriaş. Oricât am vrea să credem altceva, scrisul e meserie. Nu stereotipie, spontaneitate necontrolată, clişeu la modă, nepăsare stilistică. Ci curajul de a inova, ştiința de a construi, consecvență a viziunii, subtilitate a asocierilor, responsabilitate verbală. Degeaba ataci subiecte vii şi „teme tari” dacă le pui pe hârtie neglijent, confuz, aleatoriu, vulgar. Sigur că poți să-ți faci

din asta un stindard. Fiecare ins care scrie, fiecare grupare literară are dreptul la o ideologie şi la un mod de manifestare. În literatură e ca pe front, cadavrele combatanţilor sunt strânse la sfârşitul bătăliei. N-aş vrea însă să se creadă că observaţiile mele reprezintă o respingere categorică şi exclusivă a fenomenului literaturii tinere de azi. E limpede că de doi-trei ani încoace scena literară începe să fie ocupată de alţi actori, unii foarte promiţători. Fetele mi se par de departe mai interesante decât băieţii. Câteva nume care mi-au reţinut atenţia: Alina Nelega, Elena Pasima, Cecilia Ştefănescu, Felicia Mihali, Ştefania Mihalache, Ioana Baetica, Adriana Bărbat, Ina Crudu. Cel puţin impudoarea lor vine dintr-o densitate a trăirii şi din consistenţa unei sensibilităţi pentru care recursul la pagina scrisă e ca şi obligatoriu.

Revista *(be)Tonuri*: *Pronostic literar: cum va arăta „cartea cult” a anului 2015 în România?*

În perspectiva unei situaţii literare normale, potrivit tendinţelor de acum, peste zece ani proza românească ar trebui să se poată mândri cu un autor de talia lui Thomas Pynchon. În ciuda tuturor aparenţelor politico-sociale, nu văd posibilă la noi apariţia unui romancier ca Vargas

Llosa, cum ar fi poate de dorit. Balcanismul nostru e minor în raport cu spiritul sud-american. Mai mult ca sigur, cartea cult a anului 2015 va fi o carte de tip american, şi nu european. Cineva va trebui să culeagă şi roadele hibride ale culturii coca-cola şi ale muzicii hip-hop, ale plezirismului extrem şi ale dezangajării morale, ale metisajelor culturale de orice fel şi ale dictaturilor media. (2005)

*

Al. Cistelecan: *Aveți un loc în romanul românesc. Sunteți mulțumit de el? Anticipați cum va fi primit noul roman de către critici? Dar de către cititori?*

Da, mi se pare important să ştii că ai un loc al tău în spațiul mare care te conține. Sunt un prozator ambițios, recunosc asta, şi totuşi cred că punctul în care am ajuns e rezultatul unor acumulări care nu au neapărat resorturi literare, în sensul unei adecvări deliberate la tiparele literaturii. Nu m-am gândit niciodată la spațiul romanului ca la un spațiu de forță şi cu atât mai puțin ca la o lume a imaginarului epic de mare amploare. Nu i-am invidiat pe Balzac, Thomas Mann sau Rebreanu şi nici n-am vrut să

concurez cu ei. Cu excepţia lui Flaubert şi a Hortensiei Papadat-Bengescu, cărţile mele preferate nu sunt marile cărţi. Construcţia pe spaţii ample nu mă atrage şi, dacă totuşi se întâmplă ca romanele mele să depăşească 250 de pagini (ultimul a atins 400), asta nu se datorează unor mari piloni de susţinere ai materiei epice, ci unor reţele intersectate şi suprapuse, elastice, uşoare, dar nu mai puţin rezistente, în care infrastructura şi structura textuală se confundă. Nu sunt însă un livresc, nu-mi place aerul de bibliotecă al scrisului. Mizez mult pe existenţial în ceea ce scriu şi cred că locul meu în proza românească e pe raftul „minorilor" interbelici: Max Blecher, H. Bonciu, Anton Holban, Constantin Fântâneru, Mihail Sebastian. Sigur că vreau să depăşesc această condiţie minoră, discretă (deloc străină de handicapul epic) într-o formă care să nu plătească tribut realismului mimetic, înlocuind senzaţia de viaţă şi teleologia destinului personajelor cu senzaţia de autenticitate şi fascinaţia pentru imprezentabil. Sunt un prozator care încearcă să aibă în vedere acele lucruri despre care aparent nu se poate vorbi decât în poezie şi în eseistica de idei. În ceea ce-l priveşte pe cititor, important nu mi se pare să-i spui o poveste care să-l ţină cu sufletul la gură, ci să-l copleşeşti cu intermitenţele şi detaliile nevăzute ale existenţei, să-i arăţi

neobişnuitul din obişnuit, prospeţimea a ceea ce pare banal, caracterul hipnotic al stărilor diurne, infinita metafizică a gesturilor şi a senzaţiilor celor mai mărunte. *Femei albastre*, romanul la care lucrez acum, nu se îndepărtează în niciun fel de aceste deziderate, în ciuda scenariului său epic destul de spectaculos. Aşa că pot să anticipez: criticii vor avea despre ce să scrie, o parte din cititori (cei care nu mă cunosc) vor cumpăra cartea pentru titlul ei, o altă parte (cei care au citit deja sau au auzit de *Pupa russa*), cu aşteptarea de a găsi în ea o nouă secvenţă din periplul meu erotist. Iar eu îmi voi vedea mai departe de treabă, scriind o altă carte.

Al. Cistelecan: *Cum vă apare starea romanului românesc de azi?*

Deplorabilă, fără glumă. Lipseşte înainte de toate scriitura. Vechii romancieri sunt preocupaţi mai mult de postura lor de moralişti, înţelepţi şi judecători. Cei tineri par speriaţi de propria lor intimitate şi vor să scape cât mai repede de ea fără niciun examen. Generaţia mea cuprinde doi prozatori excepţionali, Ştefan Agopian şi Mircea Cărtărescu, şi un singur romancier în sensul propriu al cuvântului, Stelian Tănase. Aş mai putea să

dau câteva nume de autori care ştiu cu adevărat ce este scrisul, printre care şi două-trei prozatoare. Dar nu asta e problema. Starea romanului românesc de azi nu e una pe măsura lumii româneşti de azi. Romanului actual îi lipseşte marca timpului în care am intrat. Parţial a câştigat un nou vocabular, dar nu s-a renovat sintactic. E grevat în continuare de mitul reprezentării şi al viziunii unitare. Stă prost cu dispozitivele de observaţie şi mecanismele perceptive. N-are putere de seducţie. E plat şi fără strălucire. Confundă impudoarea privirii cu atracţia sordidului, coaja lucrurilor cu miezul lor, abjectul cu interesantul, sângele cu apa. Nu prea se sinchiseşte de ontologic şi e în continuare obsedat de social şi politic. E cinic la modul gratuit şi-şi face din dezideologizare o nouă ideologie. Refuză să-şi revizuiască tradiţia şi să profite de ea şi-şi pune prea puţine probleme de viziune şi limbaj. Într-un cuvânt, bate pasul pe loc şi are mari deficienţe locomotorii. Or, toate acestea se răzbună. Cu una sau două excepţii, romanul românesc de azi nu interesează în Europa pe nimeni. Am impresia că la evenimentul integrării României în UE vor lipsi la apel tocmai romancierii. Dacă nu cumva, până atunci, nu vom avea marea surpriză să constatăm că Alexandru Vlad s-a răzgândit şi va duce la bun sfârşit ceea ce promite de

multă vreme: cel mai bun roman al generației ‘80. Alte nume de la care ne putem aştepta la orice, inclusiv la capodopere: Simona Popescu, Adrian Oțoiu, Gabriela Adameşteanu, Radu Mareş, Constantin Stan, Caius Dobrescu, Viorel Marineasa, Daniel Vighi, Nora Iuga, George Bălăiță. Personal, aştept cu înfrigurare ca viitorul prozei româneşti să devină prezent. (2005)

POST SCRIPTUM

Proză şi prizonierat

N-aş mai scrie dacă n-aş şti că literatura poate fi învinsă. Cu propriile ei arme, în primul rând. N-aş mai scrie dacă ieşirea din literatură n-ar fi în orice clipă posibilă. Scriitorul este orice altceva, dar nu un prizonier. A existat la noi o „poezie a ruinurilor”, rămasă acum între ruinele şi locurile părăsite ale istoriei literare. Aceeaşi soartă vor avea şi „romanul politic” şi „romanul social” al lumii comuniste, nu am nicio îndoială. Scriitorul nu intră de bunăvoie şi fără niciun scop în penitenciarul literaturii. El este prins, arestat, condamnat de propria sa conştiință, de propriul său talent. El nu este un profesionist al comodităților celulei în care locuieşte, ci un profesionist al

disperării şi al dorinței de a fugi. Orice mare carte este, la urma urmelor, un plan de evadare reuşit. Clasicismul a cultivat această idee a literaturii ca puşcărie de lux, în care toată lumea se mişcă şi doarme după acelaşi program. Realismul s-a cantonat în istorie, apoi, nimic mai simplu, realismul-socialist în propagandă. Poți însă contesta o propagandă mincinoasă printr-o altă propagandă, a adevărului? Nu în literatură. Sau poate da, însă cu această condiție implacabilă: să-ți accepți capitularea, prizonieratul. Istoria – care pentru cel ce scrie e întotdeauna prezentul – nu iartă, ea te închide în celulele ei factuale şi suspendă orice idee de grațiere. Scrisul în replică nu e nimic mai mult decât ne spune expresia însăşi: un răspuns de moment, o reacție la un context dat. Eroii zilei triumfă, urmează imediat constructorii de glorioase monumente (funerare). Ruinele vor fi opera timpului.

Literatura se naşte din prezent, dar priveşte spre viitor. Timpul ei nu este istoric, ci metafizic. Lumea ei nu este realul, ci posibilul. Aristotel ştia asta. Nu însă şi cei mai mulți dintre prozatorii noştri postbelici. Prea puțin interesează aici mincinoşii de profesie. E vorba despre adevărații prizonieri, nici acum foarte conştienți de propria lor captivitate. Au vrut reprezentare, adevăr, actualitate,

realism, implicare. Cu asta au şi rămas. Au vrut substanță umană. O au, dar aceasta face parte acum din cartea de istorie a unei epoci. S-au crezut nişte conştiințe civice, politice, nişte suplinitori pe catedrele vacante de istoriografie şi jurnalistică ale vechiului regim. Asta au fost. Ştiu că prizonieratul lor este unul dramatic, că ei s-au simțit responsabili, că au avut cele mai bune intenții, că ei sunt nişte profesionişti ai scrisului şi nişte chinuiți ai conştiinței morale. Proza lor nu devine în felul acesta mai credibilă estetic. Lipsa ei de viitor vine din lipsa ei de metafizică. N-au vrut să caute, ci să găsească, n-au vrut să descopere, ci să ilustreze. Nu i-a interesat posibilul, nu i-a fascinat imposibilul, au crezut că romanul e un paliativ al tratatului sociologic, că proza este lumea „universalului reportaj", s-au baricadat în spatele datoriei lor de a apăra realitatea de mistificare, n-au vrut să ştie că „literatura este plină de oameni care de fapt nu ştiu ce să spună, dar resimt cu putere nevoia de a scrie". Fireşte, în condițiile atât de grele ale luptei de rezistență, asta putea părea o simplă copilărie.

Ei bine, am impresia că Valéry nu greşeşte prea mult. Nu poate exista literatură adevărată şi durabilă fără această ingenuitate a dorinței de a spune ceva. Tot nevoia de a scrie e aceea care la urma urmelor te învață şi ce să

scrii. În fond, naratorul este un *gnarus*, unul „care ştie”, însă el nu devine un scriitor autentic decât atunci când scrisul se confundă cu o necesitate ontologică. Literatura este înainte de toate expresia unei poziții existențiale. Suspiciunea scriitorului este una totală. Scrisul în opoziție cu ceva, valorificând pozitivitatea conştiinței tale morale, sociale sau politice, e doar o jumătate de măsură. Ca să poți învinge literatura şi să nu rămâi captivul unei simple poziții asumate istoric, literatura, existența, viața, limbajul trebuie să fie puse integral sub semnul întrebării. Totul pare, deşi nimic nu este, dat de la bun început în literatură. Temele, motivele, subiectele, stilurile, procedeele preexistă. N-ai decât să faci ce vrei cu ele, fără însă a uita că numai cu ele nu poți face prea mult. Literatura este un spațiu al producției, dar, înainte de toate, ea este un spațiu al descoperirii. Producția creează consum, nu valoare. Iată ce înseamnă limitarea la ceea ce este dat. Într-adevăr, în ultimele două decenii de comunism s-au scris la noi romane care pur şi simplu se smulgeau din mână, de o scandaloasă actualitate. Viața noastră imposibilă avea nevoie de aceste paliative ale adevărului şi firescului. Lagărul îşi secreta anticorpii. Vaccinuri adică, produse în acelaşi lagăr, în condiții de semiclandestinitate. Exista totuşi o distanță între

supraviețuire şi posibilitatea evadării. Au existat şi utopii. Astăzi, ele sunt integrate în aşa-numita „literatură a evaziunii”. Li se reproşează tehnicismul, „estetismul”, neangajarea în imediat, „lipsa de substanță umană”, chiar „absența unei problematici majore”.

Trec peste vocabularul de lemn al acestor reproşuri, care ține de aceeaşi mentalitate a mănuşii întoarse pe dos, în care roşul partidului devine negrul nostru. Vreau doar să observ că această literatură evazionistă, aruncată atât de uşor în spațiul gratuității, e în mai mare măsură *literatură* decât surogatele de adevăr şi clişeele solarizate din trecutele noastre romane „curajoase”, ce bat astăzi la porțile clasicizării. Evazionismul e cel puțin scutit de tezism. Pozitivă sau negativă, teza rămâne din punct de vedere estetic aceeaşi, ea nu contează. E o piatră de moară ce poartă cu sine şansa sigură a istoricizării. Evadarea în limbaj? Chiar şi asta, atâta vreme cât orice nouă revenire la condiția ontologică a scrisului care se naşte la limita dintre lume şi trup, orice nouă formă de sensibilitate are nevoie de un alt limbaj. Stereotipia e confortabilă, căutarea şi descoperirea sunt mai greu de acceptat. Comportamentele atipice provoacă mefiența. Nici prizonierii, nici supraveghetorii nu pot privi cu ochi buni încercările de evadare. De multe ori nici nu le înțeleg,

pentru că ele țin, în fond, de categoria gesturilor sinucigaşe. Dar este literatura altceva decât un mijloc de sfidare a morții şi de perpetuă amânare a sinuciderii? Ea te absoarbe cu totul, te macină, te ruinează şi poate uneori te înalță. Nu e un tren ce poate circula pe diferite linii, mai libere sau mai aglomerate, printr-o simplă schimbare de macaz. Ea îşi construieşte propriile sale căi de acces, propriile sale metropole. Arhitectura ei e în acelaşi timp una stilistică şi existențială, nu o formă de antrepriză. Prozatorii noştri ai deceniilor trecute au crezut că pot lua literatura în antrepriză, de aici vine eroarea lor fundamentală, cu consecințe care ne culpabilizează, ne inhibă pe toți. Suntem prizonierii propriilor noastre erori şi orgolii. Deşi planul de evadare al prozatorilor târgovişteni şi al unora dintre scriitorii optzecişti rămâne încă viabil. Poate chiar, încă, singura alternativă.

(*Paralela 45*, nr. 1, octombrie 1994)

ADDENDA

Experimentele unui deceniu (1980-1990)

EXPERIMENTUL ŞI IDEOLOGIA COMUNISTĂ. Ideea experimentului literar nu e nici azi privită cu prea multă simpatie. Cu atât mai puţin putem vorbi despre o manifestare liberă, unanim acceptată a spiritului experimental în literatura română a perioadei 1980-1990. Ideologia comunistă s-a arătat nu atât opacă faţă de orice încercare de a propune căutări tehnice în planul limbajului literar, cât de-a dreptul ostilă. Şi, cu toate acestea, în mod paradoxal, tocmai deceniul trecut e acela în care experimentul s-a constituit într-o dimensiune esenţială, de forţă a scrisului tinerilor autori şi nu numai.

Ostilitatea, refuzul, discreditarea, anatemizarea formelor radicale ale curajului estetic au reprezentat o constantă a politicii culturale oficiale din ultima perioadă a regimului Ceauşescu, chiar dacă aceste moduri de respingere şi-au avut subtilitatea lor nedogmatică. Politica partidului comunist, cu efecte inhibitorii şi paralizante asupra unor autori experimentali mai slabi de înger, a fost susţinută, mai pe faţă, mai sub acoperirea unor argumente de altă natură, de specialiştii în scleroză de la Consiliul Culturii, de unii redactori de carte, de mulţi şefi de reviste literare şi nu de puţini critici. Experimentul a

fost consecvent bagatelizat, ironizat, suspectat de cosmopolitism şi mimetism, acuzat de sterilitate şi ininteligibilitate, chiar de trădarea intereselor… literare.

Dar însăşi noțiunea de „experiment” fusese la noi multă vreme, până spre începutul perioadei care ne interesează aici (când generația ‘80 n-a mai putut fi ținută la mantinelă), prohibită, pusă la index. Îmi aduc aminte că în 1978 revista *Vatra* a publicat o pagină de proză titrată prin sintagma „Literatură şi experiment”, dar cât de greu, după cât de multe amânări! Dan Culcer a considerat acest eveniment o mare victorie. Era vorba de victoria impunerii unui nou cuvânt în vocabularul nostru critic, cuvântul *experiment*. Victoria nu era doar una în raport cu drumul victorios al partidului spre ideologizarea masivă a culturii, ci şi în raport cu drumul sinuos, prudent, lipsit de mize novatoare, cuminte şi frumos asfaltat al literaturii române înseşi. Dan Culcer, un critic incisiv şi inteligent, a cărui lipsă se simte astăzi în peisajul nostru literar cu totul neexperimental, era pe atunci autorul unei cărți, *Un loc geometric*, purtând subtitlul „texte”, acceptat de editură după lungi discuții şi explicații. Şi pentru impunerea banalului cuvânt *text* s-a dus în literatura noastră „nouă” o mare bătălie, câştigată abia de prozatorii generației ‘80.

Astăzi aceste lucruri pot părea incredibile. Nu atât în ceea ce priveşte politica partidului, consecventă în acţiunile ei interdictive. Dar câţi autori respectabili, unii dintre ei curat neoficiali, n-au considerat că ştiu ei mai bine ce să refuze, pe ce drum pietruit cu cele mai bune intenţii trebuie să meargă literatura română! Ideea de experiment i-a iritat, le-a anulat facultăţile perceptive. Personal, m-am întâlnit pe acest drum de măreţe realizări literare, la reviste şi edituri, rând pe rând, cu Ion Gheorghe, Mircea Ciobanu, Laurenţiu Ulici, Alex Ştefănescu, Doina Uricariu. Şi lista ar putea continua...

Dar să revenim la context. Noi nu avem nici astăzi un concept al literaturii experimentale. Deşi încercări timide în direcţia conceptualizării acestei literaturi s-au făcut în critica noastră prin Vasile Andru, Dan Culcer, Marin Mincu, Livius Ciocârlie, Ovid S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Mircea Martin. Nu-i iau aici deocamdată în considerare pe protagoniştii înşişi ai experimentalismului ca atare, pe reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte şi pe prozatorii şi poeţii optzecişti. Nici politica culturală oficială n-a prea vrut să-i ia în considerare. Ea a luptat cât a putut să-i împingă la marginea jocului, să le atenueze noutatea şi forţa de impact. Dar mai ales experimentul pe faţă, nedispus la niciun fel de compromis acomodant,

ajungând în radicalitatea lui până la modificarea structurilor perceptive şi gramaticale date, nu putea fi privit cu ochi buni. A experimenta înseamnă a-ți propune de bunăvoie, fără miza vreunei cariere literare, „rătăcirea” în spații necartografiate încă, periculos de libere, periculos de scăpate de sub control, periculos de informale. Partidul lucra şi el cu o hartă a realității sub ochi, una concepută după chipul, asemănarea şi utopiile lui zilnice. Or, experimentalismul de grup al anilor ‘80 a arătat că sub geometria acestei hărți liniştitoare prin perfecțiunea ei ideologică se află petele albe ale unei realități necunoscute, la care nu se poate ajunge decât printr-un limbaj mai puțin cunoscut, eficient tocmai prin noutatea lui. Căutările operate n-au dus doar la o libertate a formei, ele au constituit şi o formă de libertate a spiritului. Au ignorat temele, valorile, retoricile zilei şi astfel au contestat structuri, coduri, moduri osificate de exprimare, mentalități, gusturi artistice, poziții de comandă literară, stereotipii critice. Îndrăzneala experimentului a refuzat subiectele mari, cărțile groase, plictiseala discursurilor interminabile din romanele obsedantului deceniu, inofensiva metafizică lirică, strategia esopică a jumătăților de adevăr. Autorii de texte experimentale şi-au luat vocația în serios, au exclus ideea alinierii la ceea ce era permis, au

dat dovadă de consecvență cu propriile lor căutări, reuşind să se facă din când în când prezenți în unele reviste (mai ales studențeşti, ca *Echinox*, *Dialog* şi *Opinia*, dar şi în *Viața Românească*, *Vatra*, *Astra*, *Caiete critice*), prin luări de poziție, manifeste mascate, poezii, texte, opinii, răspunsuri. Acceptați de nevoie, unii dintre ei au reuşit să-şi publice cu mare dificultate cărțile ciuntite de cenzură. Experimentalismul nostru literar a avut în bună măsură un caracter underground. Scriitorii şi criticii reprezentând puterea neoficială a literaturii n-au prea simțit nevoia şi n-au prea avut interesul să-l promoveze. Deşi încercări sporadice, individuale s-au făcut, scontându-se, fireşte, pe o păcălire a vigilenței partidului.

S-a încercat, de pildă, impunerea ideii de experiment literar prin specularea interesului puterii comuniste pentru cercetarea ştiințifică şi restructurarea tehnologică. În prezentarea pe care i-o face lui Gheorghe Iova în mai înainte amintita pagină a revistei *Vatra* din 1978, Marian Popa vine cu astfel de argumente care, deşi deloc lipsite de forță persuasivă, în timp s-au dovedit de o minimă audiență:

> Literatura experimentală, în genere centrată pe convenția literară, nu s-a bucurat în ultima vreme de interes, deşi sarcinile ei sunt dintre cele mai importante. Experimentul

literar are aceleaşi raţiuni ca şi experimentul ştiinţific: prin el se pun la punct tehnici şi procese ce vor fi folosite pe scară largă într-o producţie oarecare. Ceea ce era odinioară teritoriu experimental a devenit azi teren practicabil pentru construcţii de tot felul şi ale oricui: de la Ion Barbu la „noul roman”. Dar demografia literară e singura care marchează fenomene de multiplicare fără decese: ea are nevoie de noi terenuri de edificare, de noi teritorii de experimentare, de pionieri. Literatura română are nevoie de contribuţia experimentală proprie, dacă nu vrea să se vadă obligată la împrumutul exterior. Şi, dacă nu este jenant nicăieri importul de experiment şi tehnologie experimentală, el poate fi chiar ruşinos în domeniul artei şi literaturii.

Şansa spiritului experimental de a ieşi oarecum la suprafaţă a constituit-o afirmarea masivă, prin zeci de nume deosebit de promiţătoare, a unei noi generaţii de scriitori, care a şi ocupat prim-planul întregului deceniu trecut. Însă nu toţi scriitorii importanţi ai generaţiei ‘80 au crezut în experiment. Unii l-au refuzat, alţii l-au tolerat ca pe o componentă exterioară a propriului lor spirit. Alţii l-au admis ca exerciţiu util în consolidarea unei opere şi l-au integrat cu mai mult sau mai puţin curaj în ceea ce scriau. Au existat însă şi mulţi adepţi convinşi ai experimentului, care nu s-au putut bucura prea mult de privilegiul propriului lor fanatism. Un anume

conservatorism al criticii de autoritate s-a făcut simțit. Noutatea experimentală a optzecismului a fost inventariată în grabă, cu epitetele de circumstanță, şi declarată bună ca antrenament pentru marile cărți, incitantă, amuzantă, lipsită de miză, excesivă, obositoare, prea tehnicistă. Pachetele de observații critice s-au pretat de minune la inițierea unor noi *isme* (de care, în paranteză fie spus, confortul ideologic al partidului avea mare nevoie): textualism, lunedism (poezia Cenaclului de Luni), cotidianism, biografism etc. şi astfel toată lumea a răsuflat uşurată. Nou-veniții nu reprezentau un pericol chiar aşa de mare, experimentalismul literaturii lor constituia un fenomen interesant, însă minor, excentric şi, prin urmare, inofensiv. Experimentului i se puteau astfel pune bețe-n roate pentru a-i tempera excesele, dar el putea fi şi aplaudat, dacă era nevoie, ca o expresie a unei nelimitate libertăți de creație. Jocurile erau încă o dată făcute.

EXPERIMENTUL ŞI NOUTATEA. Un articol dedicat prozei semnat de Vasile Andru într-un număr din 1980 al revistei *Echinox* se intitulează „Bețe-n roata experimentului”. Autorul, un şaptezecist eretic, prieten al grupului „Noii” şi promotor entuziast al gesturilor de insubordonare față de automatismele literaturii, face aici

câteva constatări simptomatice destul de amare: în România nu există o direcție novatoare „care să preocupe fervent un număr de scriitori”, se poate vorbi cel mult de o grupare sub semnul experimentului; încercările de radicalizare a limbajului literar sunt întâmpinate cu precauție şi socotite „inactuale, estetizante, încifrante”; dorința de a fundamenta teoretic necesitatea unor noi mişcări şi forme estetice este insesizabilă; criticii sunt indiferenți la înnoirile îndrăznețe, nu sunt interesați să comenteze „puținele lucrări care exteriorizează tensiuni experimentaliste” etc.

Convins de faptul că, fără inovație estetică, literatura ajunge să bată pasul pe loc, Vasile Andru e în acest articol apărătorul unei cauze care de-abia în anii următori începe să-şi dezvăluie toate implicațiile, toate urgențele, specificitatea reală. De altfel, definițiile pe care autorul articolului le dă experimentului sunt destul de vagi, prea generoase, prea puțin precise: „Înțelegem prin experiment o împotrivire la ocultarea realului. O neîntreruptă experiență a realului şi descoperirea sintaxei trăirilor experimentale”. Se vorbeşte mai departe şi despre riscurile experimentului, despre posibilitatea ratării, despre faptul că „experimentul literar este o întreprindere individuală”, o aventură pe cont propriu plină de incertitudini. Se dau şi

câteva nume de prozatori „cu un potențial novator autentic”: Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Ştefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Irena Talaban, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Nicolae Krassovski (mort prematur), Aurel Antonie. Experimentul este acum, în 1980, un echivalent al înnoirii, iar această confuzie între experiment şi noutate va deveni de-a lungul întregului deceniu curentă.

Să admitem că este vorba de o confuzie strategică, permițând promovarea insurecției artistice sub acoperirea sloganului oficial al varietății de stiluri. Asemenea lui Vasile Andru vor proceda şi alți susținători ai noului. Însă e limpede că în felul acesta, şi în ciuda celor mai bune intenții, tocmai experimentul ajunge să fie ocultat, dezamorsat, deturnat de la scopurile sale ofensive. Teama de a nu face radicalitatea prea vizibilă, grija de a o îneca în contexte care să-i reducă forța de şoc îi caracterizează deopotrivă pe editori, critici şi redactorii de reviste. Nu se putea altfel, se va spune, şi acesta e probabil adevărul, însă e de reținut faptul că politica partidului a ştiut să genereze şi un sistem de tributuri indirecte, aparent nevinovate. Mai gravă e confuzia valorilor şi a formelor pe care o aduce cu sine acest subterfugiu al noutății nemărginite. Autori mediocri, mimetici, mărunți, deosebit

de productivi şi versatili reuşesc peste noapte să parvină la postura de reprezentanți ai spiritului novator. Dar asta e o problemă destul de delicată, cu aspecte nici astăzi consumate şi fără analize exacte. Lămurirea ei ne-ar putea ajuta să înțelegem de ce în momentul de față voința experimentală e în letargie, iar noutatea a devenit o monedă fără nicio acoperire. Situațiile neclarificate la vreme trec în moştenirea viitorului, iar confuziile rămân confuzii.

EXPERIMENTUL ŞI AVANGARDA. Normal ar fi fost ca observațiile mele să debuteze cu o definiție a conceptului de „experiment literar”. Am simțit însă că o atare inițiativă ar fi complicat prea mult şi inutil discuția propusă aici. Neexistând un experimentalism românesc programatic, cu asumarea parti-pris-ului de rigoare (manifeste, reviste de profil, colocvii de grup pe teme date, culegeri de articole teoretice, antologii cu caracter demonstrativ), nici definițiile sale exacte, unitare nu sunt posibile. De vină este, fireşte, şi empirismul funciar, la nivel de limbaj, al conştiinței noastre critice. Oricât am căuta în presa culturală şi în volumele de eseistică şi critică ale deceniului trecut, nu vom găsi nici măcar o singură intervenție serioasă în legătură cu experimentul. Cei care

au încercat să-l aproximeze, însă fără niciun fel de consecvență publică, în funcție şi de deschiderile de moment ale vieții noastre literare, au fost scriitorii, nu mulți dintre ei: Mircea Nedelciu, Vasile Andru, Norman Manea, Gheorghe Iova, Mircea Cărtărescu, Mircea Horia Simionescu, Alexandru Muşina, Bogdan Ghiu, Caius Dobrescu, Simona Popescu. Însă nici aici, în planul meditației teoretice în nume personal, nu putem descoperi atât un concept coerent, cât o stare de spirit, dezideratul căutării şi al descoperirii, ideea unui nou limbaj. Totul între limitele date, descrise mai înainte, într-un limbaj teoretic uşor sibilinic, colocvial, aluziv, apelând la complicitatea cititorului şi evitând o radicalitate oricum impracticabilă. Un singur nume se detaşează în acest context, dar ca o prezență cu totul sporadică şi mai degrabă excentrică, cel al lui Gheorghe Iova, autorul unor texte dificile şi foarte personale, insolite începând chiar cu sintaxa lor. Şi nu e o întâmplare faptul că acest redutabil prozator, poet şi teoretician nu a reuşit să-şi vadă un volum publicat decât în 1992 (*Texteiova*), la 42 de ani.

A existat însă în planul conştiinței critice exterioare şi o încercare de circumscriere teoretică a noțiunii de experiment, care merită să fie reținută aici, chiar dacă ea a fost tratată ca o implicație secundară a unei alte probleme,

cea a literaturii de avangardă. În prefaţa sa la antologia *Avangarda literară românească*, din 1983, Marin Mincu îşi propune să lămurească printre altele şi diferenţa dintre avangardă şi experimentalism. Gestul era unul cât se poate de bine-venit, pentru că, într-adevăr, această distincţie nu apărea în vocabularul articolelor şi cronicilor momentului. Din păcate, punctul de vedere al criticului a rămas, ca de obicei, fără consecinţe. Însă el s-a caracterizat printr-o pertinenţă pe care acum o putem vedea mai clar. Experimentalismul în sensul lui Marin Mincu este o trăsătură nu doar a scriitorilor optzecişti (aflaţi încă la debut în 1983), ci şi a altor autori ce-şi subsumează căutările aceleiaşi paradigme a textualizării realului.

Pornind de la observaţiile lui Umberto Eco şi Angelo Guglielmi, criticul român pune în evidenţă „tendinţa exclusiv distructivă, demolatoare a avangardei în opoziţie cu caracterul constructiv, integrator al experimentalismului”. Ideea că ultimul val poetic (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Muşina, Ion Stratan, Romulus Bucur, Mariana Marin etc.) nu reprezintă altceva decât o reluare a avangardei noastre istorice i se pare lui Marin Mincu expresia unei mentalităţi conservative, dispusă din start să respingă elementele estetice

anticipative, diferențiatoare. Fiind, cu rare excepții, „refractară înnoirilor teoretice şi explicative", critica noastră de la începutul deceniului se arată depăşită de dinamica literaturii la zi. Ea lucrează cu un concept al avangardei încă neistoricizat, încă indeterminat şi de aceea nu poate sesiza trăsăturile reale ale ultimei promoții poetice, care este una experimentală în esența ei, pentru că ea caută, cercetează, ia act de articulațiile formante ale operei pe măsură ce o realizează, făcând dovada unui impuls constructiv fundamental. Pe urmele aceluiaşi Angelo Guglielmi, criticul e convins de faptul că „experimentalismul este stilul culturii actuale", idee pe care el o va susține în anii următori şi în alte intervenții având ca obiect de aplicație noua proză (Ioan Groşan, Ion Iovan, Vasile Andru, Adina Kenereş, prozatorii Şcolii de la Târgovişte). Ceea ce i se pare lui Marin Mincu esențial în scrisul acestor autori e căutarea, reuşită sau nu, a aceleiaşi paradigme textualizante a realului într-un regim de maximă autenticitate. Ideea de experiment primeşte astfel un sens destul de restrictiv, dar incitant, util, cu bune rezultate aplicative.

EXPERIMENTUL CA ATARE ŞI EXPERIMENTUL INTEGRAT. Să încercăm în continuare să ne apropiem

chiar de concretul literaturii noastre din deceniul trecut plasată sub semnul experimentului. Unele nume au fost deja amintite. E însă nevoie mai departe de câteva importante nuanțări.

Vocația experimentală a perioadei 1980-1990 nu poate fi limitată doar la căutările şi descoperirile scriitorilor optzecişti şi la prezența unor voci izolate ținând de alte vârste. Există înaintea lor o serie de tatonări tehnice şi acumulări la nivel de limbaj şi de viziune de o certă importanță. Există – putem spune – o tradiție novatoare pe care optzeciştii şi-au revendicat-o. E adevărat, nu întotdeauna cu convingere, nu întotdeauna cu argumente serioase. Iar această tradiție coboară mult în timp, până la avangarda noastră istorică, la dadaism, constructivism şi suprarealism, fenomene privite acum ca nişte manifestări literare fireşti, ce nu mai provoacă sentimentul excentricității. Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi în general aripa bucureşteană a optzecismului regăsesc în poezia lor libertatea asociativă şi sincopările sintactice din textele lui Tzara, Voronca, Trost, Gherasim Luca, Ion Vinea, Constant Tonegaru. Dar şi Urmuz, Max Blecher, Eugen Ionescu, tânărul Geo Bogza sunt prezenți în intertextul multor poeți din Cenaclul de Luni.

Avangardismul e, astfel, pentru prima dată la noi, după război, transformat într-o instanță de autoritate. Nu atât ca model antiliterar, „distructiv”, cât ca principiu activ de situare în raport cu limbajul. Ceea ce conduce la practica unui experimentalism bazat pe spectacolul invenției semantice şi pe percepția vie, fragmentară, în secvențe de videoclip, a imediatului. Dacă adăugăm la asta şi vocația ludică, parodică, teatralizantă, demistificatoare a poeților grupați în răsunătorul volum *Aer cu diamante* (1982), atunci putem spune că, în cazul lor, experimentul este cadrul unei poetici de interfață, ironic recuperatoare, şi nu al unei voințe prospective.

Mai degrabă putem vorbi despre o atare asumare ontologică fără legătură directă cu avangardismul a unor noi forme expresive la Bogdan Ghiu, Alexandru Muşina, Romulus Bucur, Ion Bogdan Lefter, şi chiar şi Mariana Marin (autorii altui volum colectiv celebru, *Cinci*, 1982). Contactul cu marea poezie engleză şi americană a secolului nostru, care a înnoit complet formele şi structurile genului moştenite de la simbolişti, se vede în cazul lor, încă de la debut, în mai mare măsură. Se observă bine că Eliot, Pound, Lowell, Cummings, Olson, Berryman, O’Hara au fost citiți cu atenție şi cu grija de a înțelege şi alte posibilități ale comunicării decât cele oferite

de curentul dominant al poeziei noastre de după 1960. Centrarea interesului asupra poeziei de peste ocean a schimbat în doar câţiva ani faţa poeziei româneşti, impunând formele unei noi paradigme poetice şi coordonatele unei noi mentalităţi literare. Una dezinhibată, relativizatoare, eliberată de ceremonial şi metafizică. Orientată spre cotidian şi normalitatea vieţii, spre biografie şi experienţa directă a paginii. De aici o dramatică conştiinţă a potenţialităţilor şi realităţii limbajului, acea specială preocupare pentru „articulaţiile formante ale operei” despre care vorbea Marin Mincu.

Modificarea sistemului de referinţă al gustului poetic conduce însă şi la redimensionarea în sens experimental a unor modele individuale autohtone anterioare anilor ‘80. Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea sau A.E. Baconsky – poeţi de notorietate la începutul deceniului trecut –, alături de mai ludicii Leonid Dimov, Emil Brumaru şi Şerban Foarţă apar deodată într-o altă lumină, care-i scoate din conul de umbră al şaizecismului şi-i plasează între promotorii cu mai vechi state de serviciu ai înnoirii şi deliricizării discursului. Nu pot fi uitate aici nici numele lui Petre Stoica, Vasile Vlad şi Constantin Abăluţă, dar mai ales cel al lui Gellu Naum, practicantul unui suprarealism sui-generis în limitele unei foarte

personale „ingineriii textuale”, față de care tinerii poeți simt o atracție irezistibilă, nici astăzi consumată. La fel, ar fi o mare eroare să nu avem în vedere în această discuție contribuția experimentală a poeților de limba maghiară și germană, mai ales a acestora din urmă. Antologia *Vânt potrivit până la tare* (1982), alcătuită de Peter Motzan și tradusă în românește de Ioan Mușlea (incluzând, între alte nume, pe Richard Wagner, Anemone Latzina, William Totok, Franz Hodjak și Johann Lippet), a avut un extraordinar impact asupra căutărilor poeziei noastre, prin limbajul, problematica și atitudinea ei insurgentă, cu evidente implicații anticomuniste. Și nu putem trece nici peste faptul că falanga experimentală a optzecismului e mai consistentă și mai variată decât am lăsat să se înțeleagă până acum. Volume cu o preocupare afișată pentru investigarea unor noi experiențe în real și descoperirea unor noi modalități poetice, la nivel lexical, sintactic și tematic, sunt cele cu care debutează Călin Vlasie (*Laborator spațial*, 1984), Liviu Ioan Stoiciu (*La fanion*, 1980), Magda Cârneci (*Hipermateria*, 1980). Volume violent neconformiste, prin radicalizarea tranzitivă a limbajului, publică în acest deceniu Ioan Flora, chiar dacă nu în România, ci la Panciova, în Iugoslavia (*Terapia muncii*, 1981; *Starea de fapt*, 1984). Nu sunt puțini poeții

aventurați în căutarea de grup sau pe cont propriu care nu reuşesc să debuteze până în 1990, dar apar sporadic în revistele studențeşti, atrăgând imediat atenția asupra lor: Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Simona Popescu, Marius Oprea, Daniel Bănulescu, Cristian Popescu.

Totuşi, ca o concluzie, trebuie să recunoaştem că, oricât de îndrăznețe au putut părea pe moment (în contextul unei flagrante desincronizări a literaturii noastre față de cea europeană), propunerile novatoare ale deceniului trecut venite din aria poeziei se înscriu în linia unui experimentalism fără prea mari riscuri, nu foarte consecvent cu sine, lipsit de fanatism, deloc interesat de cucerirea unui spațiu autonom de manifestare. Pentru a relua o formulă fericită a lui Vasile Andru, în poezia noastră sensibilă la inovație şi înnoire domină „experimentul integrat”, experimentul ca mijloc de perfecționare a unei cât mai eficiente tehnologii poetice. Producția personală integrează o cercetare personală pe spații mici, prudentă şi relativ mulțumită de sine, chiar dacă spectaculoasă. Contextul politic al deceniului a avut şi el, cum am încercat la început să arăt, o influență destul de nefastă asupra curajului estetic.

Fenomenele experimentale cele mai interesante apar în spațiul prozei, deşi ar trebui să avem în vedere şi zona de

interferență a prozei cu poezia, cea în care se naşte conceptul de „text”. Mutația fundamentală care se produce acum – grație în primul rând curajului unor autori de a pune sub semnul întrebării sacrosanctele condiționări ale prozei realiste şi psihologice – este aceea de la reprezentare la autoreflexivitate, de la, cum ar spune Jean Ricardou, scriitura aventurii la aventura scriiturii. Cucerirea autonomiei textului epic în raport cu realul era o mai veche aspirație a literaturii noastre, devenită stringentă imediat după 1965, odată cu liberalizarea parțială a vieții culturale.

Gesturile de insurgență şi asumare a spiritului novator anterioare anului 1980 nu sunt puține. Există o foarte incisivă mişcare a oniricilor (Dumitru Țepeneag, Vintilă Ivănceanu, Florin Gabrea, Iulian Neacşu), din păcate repede strangulată ideologic de cenzură, interzisă ca posibilitate de afirmare publică. Dar un nou mod de a înțelege proza propun tot acum, după 1970, şi Alexandru Monciu-Sudinski, Vasile Andru, Radu Mareş, Bucur Crăciun, Nicolae Krassovski, Dumitru Dinulescu. Unii dintre aceşti autori vor fi în continuare nişte prezențe constante, sigure, incitante ale prozei româneşti, alții vor pleca din țară sau nu vor mai putea face față mai departe riscurilor experimentului.

Într-un fel de izolare productivă, reuşind să-şi publice aproape normal cărțile şi să se facă auziți ca o nouă direcție epică, trăiesc prozatorii Şcolii de la Târgovişte. Nu se află în prim-planul interesului, dar nu sunt nici marginalizați de critică. Aceasta face eforturi de a-i înțelege şi asimila, chiar dacă nu cu foarte multă convingere. Însă Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa şi Alexandru George nu au nimic de pierdut din asta. Consecvența, asumarea, fanatismul scrisului îi caracterizează pe toți ca o a doua natură. Ei sunt nişte prozatori care ştiu cu precizie ce este literatura, în ce direcție trebuie ea să meargă. Nu într-o direcție strict experimentală, ar fi prea mult în cazul lor. Târgoviştenii sunt – paradoxal – nişte scriitori de modă veche, în sensul lui Cervantes, Tasso, Flaubert. Literatura înseamnă în cazul lor cultură, bibliotecă, intertextualitate, performanță retorică, conştiința dramatică a actului scrisului. Ei promovează o proză a intelectului, livrescă, de o mare perfecțiune artistică, „manieristă”, de absolută competență „tehnologică”. Sunt nonconformişti şi novatori pentru că refuză în bloc realismul anecdotic. În schimb, propun: scrierea în transparență, parodia, pastişa, relativitatea naratorială, amestecul stilurilor, antireprezentarea, autoironia, personajul de hârtie,

imaginea speculară, autenticitatea jurnalului şi metarealitatea construcției romaneşti. Şi asta imperturbabil, în apariții editoriale niciodată previzibile, timp de aproape trei decenii, din jurul lui 1970 până astăzi.

Ba se poate spune că, după 1980, odată cu debutul „textualiştilor”, gloria târgoviştenilor creşte, ei fiind receptați ca adevărații părinți spirituali şi literari ai nou-veniților. E mult adevăr aici, dar sunt şi alte implicații care țin de specificul formării prozatorilor optzecişti. În realitate, ei nu au descoperit orizonturile experimentului prin intermediul *Proze*-lor lui Radu Petrescu sau al *Dicționarului onomastic* semnat de Mircea Horia Simionescu. Ci pornind de la poemele în proză ale lui Rimbaud şi Bacovia, filosofia lui Wittgenstein, proza americană behavioristă, poezia lui Mircea Ivănescu şi Peter Handke, literatura şi teoria grupului Tel Quel, căutările lui Heissenbüttel, şcoala Noului Roman, cărțile lui McLuhan, prozele lui Cortázar şi Llosa, filmele lui Vajda, Antonioni, Tarkovski şi Lucian Pintilie, de la lecturi de semiotică, teoria cazurilor, sociologie, teoria informației etc. Cel puțin acestea sunt o parte din sursele grupului „Noii” (afirmat şi printr-o revistă de perete manuscris), activ la Filologia bucureşteană a anilor 1970-1973 şi mai

apoi la cenaclul Junimea, din laboratorul căruia s-a născut culegerea colectivă *Desant ‘83*.

Făceau parte din grup Mircea Nedelciu, Ioan Flora, Gheorghe Iova, Ioan Lăcustă, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Sorin Preda, Emil Paraschivoiu, Gheorghe Crăciun. Cu două sau trei excepții, deschiderea grupului spre experimentul radicalizat, cu toate riscurile eşecului şi ale marginalității ce decurgeau de aici, este indiscutabilă. Aproape toată lumea visa pe atunci la un nou limbaj, o nouă perspectivă, o nouă sintaxă („sintaxa libertății de a spune”, după o formulă a lui Gheorghe Iova), iar dezinteresul pentru literatura zilei era – până prin 1978, când e descoperit Radu Petrescu – aproape total.

Există în această primă grupare un adevărat fanatism al căutării, al rătăcirii în zonele albe ale socialului şi ale dicibilului, voința de a cupla propria experiență biografică cu experimentul retoric şi lingvistic, de a depăşi orice constrângere de gen sau stil şi a inventa astfel cel mai liber discurs cu putință. În acest fel apare ideea textului, ca nouă formă literară. Gheorghe Iova propune noțiunea de „textuare”, Mircea Nedelciu începe să definească „ingineria textuală”, Gheorghe Crăciun investighează condițiile „autenticității” şi relația dintre „trup şi literă”, Emil Paraschivoiu devine un obstetrician al limbajului în

act, Ioan Flora rămâne poet şi promovează o poetică enunțiativă, demetaforizată, Gheorghe Ene se dovedeşte în practica textelor sale un deconstructivist *avant la lettre*. Toate acestea sunt date acumulate până în 1980, într-un fel de clandestinitate literară benefică, stimulând sedimentările ideatice, consolidând ceea ce s-a numit mai târziu „poetica textualistă”.

Cel de-al doilea val de prozatori desantişti, aderent la spiritul novator inițial, deşi cu mai puțină convingere, îi cuprinde pe Nicolae Iliescu, George Cuşnarencu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănciulescu, Marius Bădițescu, Valentin Petculescu şi Mircea Cărtărescu. Aceştia aduc elemente noi în ecuația configurată deja: adâncirea interesului pentru cotidian, subminarea ironică a formelor şi structurilor date, deschiderea spre oralitate, plurilingvism, oniric şi fantastic. Ei nu pedalează aproape deloc pe ideea de text, simțită ca excentrică, ci vor să impună un nou mod de a scrie proză scurtă, ceea ce şi reuşesc. Preocupați de procesul constituirii discursului epic, ei nu fac din asta o dramă sau o obsesie şi se refugiază în umor, autoironie şi relativism argumentativ. Refuză să rămână prea mult pe aliniamentele experimentului ca atare, fără scop imediat, şi atacă viața, contingența socialului, imaginarul. Experimentul integrat

e cadrul de existență care le convine, pe care îl ilustrează cu excelență.

Dar acesta e doar un aspect al problemei, mai spectaculos, pentru că el se desfăşoară sub semnul grupării. Cazul experimentatorilor solitari e la fel de important, la fel de simptomatic pentru proza deceniului trecut, cu toate necrozele ei ruraliste, obsedantiste şi fals cazuistice, refuzate vehement de autori dintre cei mai diferiți, de la Marian Popa (*Călătorie sprâncenată*, 1980) şi Paul Georgescu (*Vara baroc*, 1980) la Ion Iovan (*Comisia specială*, 1981) şi Adina Kenereş (*Îngereasa cu pălărie verde*, 1983). Dar o istorie a experimentalismului românesc ar fi, pentru deceniul trecut, imposibilă fără cărțile lui Norman Manea (*Octombrie, ora opt*, 1981, şi *Plicul negru*, 1986), Ştefan Agopian (*Tache de catifea*, 1981), Vasile Andru (*Turnul*, 1985), Livius Ciocârlie (*Un Burgteather provincial*, 1984), Viorel Marineasa (*Litera albă*, 1988), Bedros Horasangian (*Sala de aşteptare*, 1987), Marin Mincu (*Intermezzo I*, 1984, şi *Intermezzo II*, 1989), Daniel Vighi (*Povestiri cu strada Depozitului*, 1985), Gellu Naum (*Zenobia*, 1988), Alexandra Indrieş (*Cutia de chibrituri*, 1987) şi poate şi alții. Cine va fi acela care să se încumete la scrierea acestei dificile şi pasionante istorii? (1996)

Proza cotidianului[33]

Ca şi cum viaţa noastră ar putea avea şi o altă traiectorie decât una din zile acumulate, iată că, apropo de literatura contemporană, începe să se vorbească tot mai mult despre un gen de proză distinct până la ideea de privilegiu, cum eşti aproape obligat să crezi, acela al cotidianului. Normal ar fi, ar putea să gândească un cititor mai puţin familiarizat cu obiceiul parcelării domeniilor tematice, ca orice fel de proză, indiferent de specie şi întindere, să absoarbă implacabil în sine şi această extrem de bogată „realitate măruntă" a existenţei curente. Ceea ce, de fapt, se şi întâmplă în substanţa scrisului, unde cotidianul reprezintă una din puţinele concretizări posibile

---

[33] Gheorghe Crăciun a inclus acest text în preconizatul volum *Lentila sferică* (aflat acum în Arhiva de hârtie), în deschiderea secţiunii „Unde scurte", în care mai apăreau: „Arhipelagul '70-'80 şi noul flux", „Mircea Nedelciu şi genetica povestirii" – inclus ulterior de autor în *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu* –, „Adina Kenereş şi demonul formei", „Alexandru Vlad – *le style c'est moi*", „George Cuşnarencu sau noul manierism", „Sorin Preda şi proza ultrascurtă", „Schimbarea la faţă", „«Târgovişteanul» Ţepeneag, «oniricul» Radu Petrescu şi «textualistul» Kogălniceanu" şi „Proză şi pionierat". Textul despre Nedelciu lipseşte atât din sumarul, cât şi din cuprinsul documentului intitulat „Pulsul prozei", care a stat la baza volumului de faţă (vezi şi sumarul la *Lentila sferică*, reprodus în „Addenda"). (n. ed. C.M.)

ale situațiilor aduse în discuție. Aşadar, orice proză e, printre altele, şi o expresie a unor precise circumstanțe zilnice ineluctabile, de vreme ce, indiferent de nivelul şi punctul de vedere al abordării epice, orice imagine normală a omului şi a lumii sale trebuie să treacă şi prin acest filtru esențial determinant.

Şi totuşi, în ciuda acestor mici adevăruri relativizatoare, cu forță şi respingere adică, *proza cotidianului* e o formulă de care astăzi se simte nevoia mai mult decât oricând. Ea acoperă, în orice caz, un domeniu de investigație cu contururi destul de precise, deşi cu o importanță departajatoare mai redusă decât se bănuieşte. Chiar trebuie să observăm că şi aici, ca în multe alte cazuri (pentru că denotația este întotdeauna o problemă de utilizare a limbajului într-un cadru specific), suntem confruntați cu o accepțiune puțin mai specială a noțiunii de „cotidian”, acesta fiind rezultatul aproape involuntar al unei situări în regimul unui moment literar dat. Nimic mai simplu deci decât a constata îngustarea voită şi aproape constrânsă, am spune, a sensului în discuție. Căci, dincolo de faptul că putem într-adevăr vorbi despre o zonă a existenței sociale şi individuale, percepută sub semnul cotidianului (deşi aceasta într-o formă destul de schematizată în principalele sale linii de forță), în acelaşi

joc al desemnării se mai află şi atitudinile scriitorului faţă de condiţiile şi obsesiile tematice ale momentului, faţă de mijloacele sale de lucru. Proza cotidianului se scrie nu oricum şi nu indiferent de un anume context politic, social şi literar – în aceasta constă limitarea.

Urmează că sintagma problematizată aici conţine deja şi o valoare polemică nu lipsită de pregnanţă. Deoarece, nu întâmplător, ea este reafirmată şi susţinută într-o perioadă de dominaţie a aşa-numitului „roman politic”, mai ales a aceluia dezvăluitor de „mistere” (erori) ideologice dintr-un deceniu recent. Se ştie foarte bine şi ce straturi ale vieţii din acest trecut apropiat au reţinut atenţia scriitorilor în cauză: în primul rând formele de manifestare a mecanismelor puterii şi reflexul acestora în existenţa şi conştiinţa unor intelectuali mai mult sau mai puţin lucizi, sfâşiaţi între puritatea morală şi imperativul adaptării la starea de depersonalizare. Fapt care a determinat şi o ariditate implicită a discursului epic, prin gustul teoretizării, al analizelor de „cazuri”, al inchizitorilor, prin punerea abstractă în dialog a unor sisteme morale şi mentalităţi politice incompatibile. Or, pare cât se poate de normal ca saturaţia de abstractizare, dar şi o destul de evidentă rezervă faţă de fascinaţia unilaterală a suprastructurii să îşi găsească o contrapondere în

concretul unei problematici contemporane ce încearcă să surprindă structura ascunsă (mai puțin băgată în seamă) a cotidianului. Dată fiind această revenire la prezent, este de remarcat cum nici comentariile critice ocazionate de diversele apariții simptomatice nu au pierdut deloc prilejul de a apăsa pe această dimensiune a angajării în actual. În fața presiunii faptului istoric literaturizat, preferința pentru temele existenței de zi cu zi devine una dintre principalele mişcări de recul uşor observabile. Schimbarea este de asemenea şi una de modalitate şi gen, interesul pentru actualitatea fondului comun al vieții aducând cu sine şi cadrele textului de mică întindere.

Cu sistem sau nu, cum s-a făcut, pledoaria pentru cotidian se întemeiază şi pe sentimentul că astăzi viața individului este din ce în ce mai socializată, mai dependentă de mediu şi colectivitatea în care există, în care se exercită profesional. Cert este că prozatorii, cei tineri mai ales, n-au avut nevoie să fie invitați a-şi lua în considerare experiența periplului zilnic, cu evenimențialitatea sa atât de felurită, atât de vie. Orientarea le-a aparținut lor în primul rând. Şi dacă acum câțiva ani preocuparea față de acest aspect al vieții putea fi ilustrat doar prin cinci-şase nume (Mihai Sin, Alexandru Papilian, Gabriela Adameşteanu, Ştefan M. Găbrian şi, în

parte, Radu Cosaşu), în prezent lista e atât de bogată, încât multe nume ar putea fi şi uitate într-o enumerare de moment. Sunt însă cu precizie de adăugat la cei de dinainte Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Dumitru Dinulescu, Ioan Radin, Areta Şandru, Sorin Preda, Ion Cristoiu – interesat de etajul cel mai de jos al vieții în „deceniul dogmatic" –, Florin Gabrea, Letiția Vladislav, Constantin Stan şi Ioan Lăcustă. Ceea ce-i uneşte într-o categorie pe toți aceşti prozatori este faptul că pentru ei valorile existenței de fiecare zi nu mai reprezintă o materie aproape fără voie dispersabilă în fluxul povestirii, în baza unei operații de corporalizare a mesajului, ci un spațiu declarat el însuşi perimetru de cercetare, exploatabil în propria substanță şi în stil. Ba chiar trebuie vorbit şi de o sensibilă evoluție generală, vizibilă în timp, a atitudinii scriitorului față de cotidian, despre o reevaluare a principiilor realismului şi ale autenticității.

Proza cotidianului interesează astăzi cu adevărat, are succes la public, dar şi la critică, deşi nu ar strica să ne întrebăm şi ce proiecții ulterioare, ce aşteptări pot fi depistate dincoace de acest interes. Ar fi greşit să se fi subînțeles că revenirea la actualitate se face la acest nivel minor, aproape derizoriu numai datorită unui sentiment al permisibilității, mai târziu surmontabil. Căci, în cazul

acesta, literatura întâmplărilor zilnice ar trebui să se găsească în situația „momentului de trecere”, devenind astfel victima unei mentalități care gândeşte în alți termeni şi „proza scurtă”, tot ca pe o îndeletnicire pasageră, pregătitoare, de exersare a mâinii. Evident că eroarea s-ar plăti destul de scump, mai ales în cadrul unor aşteptări neconfirmate. Cât despre confirmarea acestui orizont, se poate prevedea că, în fața unei recidive a romanului preocupat univoc numai de mecanismele suprastructurii şi de efectele sale asupra conştiințelor, axat pe actualitate, proza acestui teritoriu al „nimicurilor esențiale” va cădea destul de repede în dizgrație (a se vedea aici reacția criticii cu privire la unele etaje ale ultimului roman al lui Augustin Buzura[34]). Ceea ce nu ar fi decât o nouă reorientare exagerată.

Spuneam mai înainte că semnificația ce i se atribuie noțiunii de „cotidian” e totuşi una restrictivă, premeditată, unilaterală. Cum unilateral au fost adesea discutați şi câțiva dintre prozatorii amintiți mai sus. Adevărul este că, în ceea ce priveşte o bună parte a percepției critice, titlul unui volum de povestiri al lui Alexandru Papilian a devenit emblematic şi totalizator pentru substanța cărților ce

---

[34] Gheorghe Crăciun se referă la romanul *Vocile nopții*, publicat în 1980. (n. ed. C.M.)

ilustrează domeniul. Lumea investigată ar fi, prin urmare, aceea a „făpturilor neînsemnate”, a mediilor periferice, a existenței în afară de excepție, distinctă uneori doar prin condiția pitorescului. Se poate vorbi despre un model de lectură care vede în acest tip de proză doar o colecție de exerciții de captare a derizoriului şi a banalității vieții, cu meschinăria şi insignifianța ocupațiilor diurne, cu micul subdramatism existențial inconştient de sine al unor personaje aflate pe linia de plutire a monotoniei şi plictiselii, cu stereotipia comportamentelor-stas, cu tensiunea vidă a psihologiilor de serie. Ceea ce poate conduce la ignorarea trăsăturilor nespecifice pentru un inventar prealabil de motive şi la nesesizarea în felul acesta a unor câştiguri importante, a evoluției şi dezvoltării autorilor înşişi.

Mai există apoi şi prejudecata că stilul liber, spontan şi fluent printr-un soi de naturalețe şi dezinvoltură parcă jurnalistice, ca şi o anumită discontinuitate simplă ce apare din respirație, din viteza peniței adică, şi nu din vreo premeditare formală conştientă, că toate acestea ar constitui datele cu valoare de elemente impuse ale scriiturii în materia cotidianului. Or, nici Mircea Nedelciu, nici Mihai Sin, nici Alexandru Vlad, cu atât mai puțin Radu Cosaşu (care nici nu prea este el trecut în categoria

scriitorilor de „întâmplări de fiecare zi”, deşi în sensul lipsei de complexe în asumarea autobiografică a propriei sale persoane el este poate unul dintre cei mai reprezentativi) nu pot fi discutaţi în aceşti termeni. Pentru aceştia, cât şi pentru alţii, câţiva, cotidianul nu mai este o zonă, ci o condiţie a existenţei (căci nicio poziţie socială, oricât de privilegiată ar fi ea, nu se poate sustrage acestei determinări), de care nu poţi lua cunoştinţă oricum, în baza unei oarecare hărţi de motive şi procedee. Înţeles în toată profunzimea sa, cotidianul nu mai oferă doar un repertoriu redus la gesturi şi atitudini mecanice, el poate instrui despre însăşi diversitatea vieţii, cu imprevizibilitatea şi neuniformitatea ei, despre complexitatea chiar şi a celor mai neînsemnate acte umane, el poartă în sine un dramatism deloc bovaric şi deloc superficial, în strictă corespondenţă cu realitatea la zi.

De aceea, ne poate mira uneori rescrierea în simpla suprafaţă a observaţiei sumare a unor motive gogoliene, cehoviene sau caragialeşti într-adevăr estetic posibile şi azi. Din acest motiv ne surprinde prudenţa stereotipă a unor prozatori care, deşi abordează viaţa de zi cu zi, recurg la fel de fel de artificii (este situaţia unui ciudat specimen de scriitor *habilis* faţă de care această însuşire

nu se mai referă la uşurinţa şi îndemânarea profesională a scrisului, ci la abilitatea de a eluda şi a ascunde) pentru a trece sub tăcere problemele importante, vitale, de multe ori grave şi dureroase, ale timpului nostru. Mai e oare nevoie să amintim aici marotele unora dintre acei autori aşa-zişi satirici, curajul lor „programat" şi acel gust îndoielnic al dedramatizării, al „hazului de necaz"? Lumea trebuie desigur să fie privită şi cu umor şi ironie, dar aceasta nu înseamnă a confunda literatura cu revista *Urzica*.

Revenind la responsabilitatea descifrării adevărurilor relaţiilor mărunte, este de observat în ultimă instanţă conştiinţa unor prozatori că viaţa intelectuală însăşi este marcată de o tot mai accentuată componentă cotidiană. O radicalizare a interesului acestora faţă de propria lor condiţie a comunei existenţe zilnice este posibilă (o mai veche premisă a acestei atitudini: „Sensibil pas spre realitate" de Mihai Sin, ultimul text din volumul *Terasa*), este de aşteptat, având în vedere câteva semne destul de evidente. Şi astfel s-ar putea ajunge la o extrapolare a unor limite de conţinut prea tradiţional şi prea net desemnate, la o reconsiderare şi a aspectelor codului narativ, la o altă condiţie (mai specific individuală) a autenticităţii.

(*Astra*, nr. 4, 1981)

Trup şi literă

I

„Poemul este o realizare senzorială perfectă”, scrie Baumgarten în celebra sa *Aesthetica* de la 1750. În (dez)acord cu această ambițioasă perfecțiune preromantică, peste 121 de ani, presuprarealistul Arthur Rimbaud va accentua până la paroxism componenta corporală a acțiunii poetice, transformând câmpul de sarcini (ontologice) ale literaturii momentului, arătând în concretul propriilor sale *Iluminări* cenestezice că „poetul devine *vizionar* printr-o îndelungă, imensă şi lucidă *dereglare a tuturor simțurilor*”. Fără a fi un iubitor declarat de „sezon în Infern”, în vremea noastră, mai temperat-rafinatul senzualist de bibliotecă Roland Barthes descoperă (1973) că „plăcerea textului este acea clipă în care corpul meu îşi va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleaşi idei cu mine”. Din conflictul dintre trup şi literă, dintre corporal şi scriptural, dintre senzație şi intelecție, din acest contradictoriu dinamism în logica ființei noastre (alfabetizate!), pasibil la fiecare pas pe hârtie de o iluzorie sintetizare, se constituie, se deconstituie şi se

reconstituie substanța literaturii, permanența şi remanența sa estetică.

Teoretic vorbind, Vico este acela care va demonstra prin *Scienza Nuova* că principiul *cogito, ergo sum* are o valoare strict filosofică, inaplicabilă gândirii poetice autonome, unde subiectul uman evită tocmai identificarea reductivă a eului cu intelectul, în favoarea pluralității actelor sale senzoriale şi intuitive, incerte şi obscure. Acte nu atât de obscure şi minore pe cât o credeau cartezienii timpului, rătăciți în lumea muzelor cu o muniție conceptuală explicativă inadecvată. *Gnoseologia inferior* se dovedeşte a fi o formă superioară de cunoaştere, fără de care nici limbajul nu şi-ar putea găsi o motivație genetică. Corpul cuvântului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilitățile analogice şi combinatorii ale simțurilor, de un antropocentrism somatic imanent. Intuițiile filosofului italian sunt formulate într-un sistem de distincții care, pentru prima jumătate a secolului al XVIII-lea, au un aer foarte modern, pe gustul, probabil, al unui Jean-Pierre Richard. Dacă Metafizica „ne atrage atenția să nu facem din spirit corp”, Poezia „nu se bucură de altceva decât să dea corp spiritului”. „Când se formează cu mai mult corp, conceptele Poeziei sunt mai frumoase.” Poezia, înțeleasă,

într-o manieră etimologică perfect îndreptățită, ca *poiein*, creație, este aici sinonimă literaturii, iar destinul cultural şi istoric al ultimului termen (uzurpatorul odată cu apariția alfabetului al mai naturalului *poiein*) n-ar trebui să ne pară astăzi ciudat, cu atât mai puțin nemotivat generic, dacă îl raportăm la revoluția semantică semnată de Baumgarten. Din punctul de vedere al sensurilor lor primare, *Litteratura* şi *Aesthetica* se întâlnesc şi se întrepătrund ca substanțe nu numai în corpul textului, ci şi în conştiința scrisului, formând un binom tot atât de fundamental pentru matematica sensibilității ca şi binomul lui Newton în poezia algebrei.

Încă puțină istorie lingvistică nu strică. „Nenorocirea" (denunțată de Platon) a inventării alfabetului fonetic va cere şi un concept al noilor semne. Grecii au numit litera *gramma*. Iar Quintilian este acela care transformă prin calchiere termenul derivat *grammatike* în cunoscuta nouă de multe sute de ani încoace *literatura*. Dar literatura e multă vreme, până în secolul al XVIII-lea, ne spune Robert Escarpit, un concept al literei şi al efectelor sale plurisemnificatoare, al culturii în general, al scrierilor de orice tip, cu sensuri încă nesedimentate şi neconsolidate în forma lor de azi. Pentru Cicero, Seneca, Tacit şi Tertulian, de exemplu, literatura e, rând pe rând,

scriitura, gramatica, filologia, alfabetul, ştiinţa şi erudiţia, adică Spiritul, Raţiunea, Legea, Ordinea, Adevărul. Şi până la monadologia lui Leibniz, până la descoperirea „micilor percepţii”, conflictul dintre literă şi trup înseamnă, de fapt, o regenţă a Literei, o presiune a culturalului asupra naturalului. Referirea la *Galaxia Gutenberg* este aici necesară. Dar dincolo de modificările în câmpul percepţiei pe care le impune tehnologia tipografică, dincolo de transformările pe care le suportă atât conştiinţa trupului, cât şi cea a textului, literatura e confruntată în continuare cu propria sa problemă a *reprezentării* omului şi a realităţii. Calitatea unei concepţii despre om provine dintr-o modelare cantitativă într-o imagine specifică istoric a contrariilor spirit-trup. Pentru o mentalitate subsumată legii „armoniei sferelor”, trupul este un factor perturbator, un element al dezordinii, un spaţiu al iraţiunii, o contingenţă instabilă, incertă. Litera şi spiritul literei sunt purtătoare de echilibru, de consecvenţă, de stabilitate, de transcendenţă. Retoricile Antichităţii şi ale Evului Mediu, adevărate reţetare normative extrem de detaliate, sunt tot atâtea încercări şi reuşite în a controla şi formaliza manifestările trupului în literă. Pentru literatura aşa cum o înţelegem noi astăzi, după metamorfozele numite Shakespeare, Cervantes,

Rabelais, Baudelaire, Rimbaud, Gogol, Flaubert, Proust, Dostoievski şi Joyce, valoarea estetic formativă a trupului, a consistenței senzoriale, a percepției raportate la psihologie şi comportament este o descoperire relativ târzie. Fără o viziune îndrăzneață, complexă despre *aisthanesthai* (senzație, percepție, imagine), fără un *sensus* plenar, termen în care realitatea e comprimată în calitatea ei de *simț* şi *sens*, fără o con-ştiință („semnificația specială a particulei *con-* din cuvântul conştiință: el indică o împreunare a două lucruri, senzație şi sens, ambele fiind prezente în mintea conştientă”, arată Collingwood) a bipolarității ființei umane, literatura riscă să rămână pur şi simplu literă, idee, schemă abstractă, cogitație eventual filosofică. Se va spune că „forma sensibilă” a fost întotdeauna o corporalitate, mai opulentă sau mai fragilă în funcție de epocile şi stilurile particulare. Imperativul reprezentării, al transmutării realului în text n-a fost însă determinat întotdeauna de înțelegerea şi sentimentul unei egalități potențiale între trup şi literă, între senzație şi limbaj. Atâta vreme cât sensibilitatea nu intră în criză, nu se poate vorbi nici despre o reală criză a limbajului, cu atât mai puțin de o luptă deschisă între manifestarea sensibilă reală şi cadrul prestabilit al realizării sale literare. Iată de ce „vizionarismul” lui Rimbaud este unul

al trupului. Atingerea „necunoscutului” („*eu* este altcineva”) înseamnă înainte de toate „a găsi un limbaj” care să rezume totul: „miresme, sunete, culori”, adică simțurile. În acest sens, nu e de mirare că poezia greacă nu-i este indiferentă autorului de „Deliruri”. Dar prodigioasa corporalitate a *Iliadei* ține de specificul literaturilor orale, de sincretismul senzorial propriu epocilor tribale despre care vorbea McLuhan. Altfel, pentru a rămâne tot la greci, trecând la primele rudimente de roman (s-a spus că romanul este o degradare şi o prelungire profană a epopeii), vom vedea că *Efesiaca* lui Xenofon este o narațiune elementară, fără referințe somatice particularizatoare, fără simțire individuală, e compus parcă de o maşină cibernetică înzestrată cu o gramatică retorică limitată la câteva principii şi procedee pure. De aici şi până la timpul pierdut şi regăsit de trupul proustian este o distanță enormă. De aici şi până la întrebarea lui Roland Barthes: „Textul are o formă umană, este o figură, o anagramă a corpului?”, literatura trebuie să-şi recupereze pas cu pas „naivitatea şi sentimentalitatea” prealfabetică, să înfrunte şi să accepte agresiunea rațiunii, a moralei şi a dogmei religioase, ajungând cu dificultate la un principiu *sentio, ergo sum*,

care să se bucure de tot atâta considerație şi recunoaştere ca şi cel filosofic.

Când litera domină trupul, când îl înfrânge şi şi-l subsumează, literatura e asemănătoare Metafizicii, apropiindu-se de uscăciunea conceptelor, de ariditatea definițiilor, de abstracția raționamentelor. Clasicismul francez va cunoaşte pasiunea în calitatea sa de concept moral fără substrat umoral. Corneille, Racine, Boileau pun în funcțiune sublime maşinării prozaice, sintactice, caracterologice, care sublimează simțurile în simțăminte mişcate de comandamentele etice opuse, făcând din trup nu o imagine ascunsă, ci una absentă. Sensul (*le sens*) îşi ignoră aici, cu tot rafinamentul de care limba şi cultura franceză sunt pe moment în stare, baza etimologică.

Când Herder îşi asigură contemporanii de faptul că în actul creației poetice „gândul se va comporta față de expresie nu ca trupul față de pielea ce-l îmbracă, ci ca sufletul față de corpul în care se adăposteşte”, el dă definiției lui Baumgarten, pe care o admiră, un înțeles pe care mai târziu revoltatul Rimbaud îl va face pur şi simplu să explodeze în ceea ce ne priveşte pe noi, modernii, nu însă şi pe anticlasicistul Victor Hugo; dreptatea e de partea mult invocatului „clarvizionar”. Chiar dacă cei mai mulți dintre suprarealişti vor transforma existența

rimbaldiană într-o metodă mentală de maximă eficienţă, evoluţia nu numai a poeziei, ci şi a literaturii în general de la 1871 încoace este marcată de acest limbaj care-şi asumă trupul. Orice violare a sintaxei, orice depăşire a statutului semantic al metaforei şi metonimiei, orice încercare de perforare a unei rostiri literare canonice descriu de obicei o agresiune conştientă a trupului, a vieţii împotriva literei. Intuiţiile lui Vico sunt numai parţiale şi circumstanţiale. Limba primordială n-a fost cu siguranţă niciodată o „alchimie a verbului”. Nu orice tip de poezie poate fi un model al verbului din timpurile mitice.

Pentru poezia modernă, asemănarea e mai puţin importantă şi prolifică estetic decât neasemănarea. Divergenţa termenilor e mai productivă în cunoaştere decât convergenţa lor. Discontinuitatea senzorială asigură cursivitatea esenţială (infrastructura sensului) a textului. Iată cel puţin un adevăr pe care tematismul critic a reuşit să-l facă evident. Dacă dezvoltarea literaturii constă, aşa cum ne asigură Viktor Şklovski în studiile sale asupra prozei, într-o continuă achiziţionare intensivă şi extensivă a imaginilor realităţii, atunci se poate afirma că această tentaţie a cunoaşterii şi a modelării este determinată de cele mai multe ori de fascinaţia materiei, de pasiunea unei diseminări corporale. Cu puţin înainte de începutul

secolului nostru, Flaubert a simțit această viitoare restructurare de raporturi în câmpul celor două dimensiuni contrare ale faptului literar:

> Să-mi răsucesc trupul, să mă risipesc peste tot, să fiu în toate, să mă volatilizez ca mirosurile, să mă dezvolt ca plantele, să curg ca apa, să vibrez ca sunetele, să scânteiez ca lumina, să mă aciuiesc în toate formele, să pătrund în fiecare atom, să cobor până în străfundul materiei – să fiu materia! (*Ispitirea Sfântului Anton*, 1874).

A fi materia, a fi trupul este astăzi în arta modernă, a spus-o Herbert Marcuse, o altă formă de a fi a literei. Schiller credea că sensibilitatea şi rațiunea, deşi componente antropologice contrare, nu se pot armoniza decât în conceptul *frumosului*. Dar frumusețea celor îmbarcați pe *Le bateau ivre* s-a resemantizat fundamental de o sută de ani încoace, devenind o „convulsie" a instinctelor vitale, o dialectică a biopsihosocialului care-şi caută limitele.

Aşadar, aproape toate schimbările care afectează compactitatea şi transparența la un moment dat a literei apar dintr-un imperativ ontologic, şi nu metodologic. Iar o ontologie neîntemeiată pe cunoaşterea sensibilă este de neconceput. Nimic nu se află în minte fără să fi fost mai

înainte în simțuri. Totuşi ar fi exagerat să credem că orice deviere în alt spirit a literei vine dintr-o presiune expresivă exclusiv corporală. Manierismul şi concetismul stau pe o placă turnantă pusă în mişcare de jocul metodic al artelor combinatorii. *Utile dulci* pe gustul unui grup de inițiați. Avangardele sunt altceva, în orice caz nu un domeniu al eleganței, al ingeniozității de retortă. Violența lor provoacă de fiecare dată o nouă pregnanță cognitivă în câmpul de forțe al literei. De fapt, încetul cu încetul, literatura s-a văzut posesoarea unei retorici generale ambivalente, izomorfe constituției sale substanțiale, centrate după caz pe trup sau literă. Noțiunile „aliteratură”, „antiliteratură”, „scriitură” şi „text” şi realizările lor sunt produsele unei nemulțumiri izbucnite din chiar interiorul limbajului literaturii. Apelul la spontaneitate, la autenticitate, la nonconvenționalitate şi destructurare, la *action poetry* şi la *opera aperta* nu este deloc străin nici de psihanaliză, nici de semiologie.

II

Nu este o simplă analogie: scrierea, litera, inscripția sensibilă au fost întotdeauna considerate de către tradiția occidentală ca un corp şi o materie exterioare spiritului, sufletului, verbului, logosului. Iar problema sufletului şi a

corpului este fără îndoială derivată din problema scrierii, căreia, pare, invers, să-i împrumute metaforele.

Pentru o anume mentalitate lingvistică şi filosofică apuseană, trupul şi litera sunt două exteriorităţi asemenea, sinonime, cum ne arată, fără a fi însă de acord cu ideea, Jacques Derrida în a sa *Lingvistică şi gramatologie*. Raportate la spirit şi vorbire, litera şi trupul ar fi veşminte, travestiuri, măşti. Dar nu aceasta e problema noastră, pentru că aici ne interesează nu o metafizică teologică a Cuvântului, ci situaţia ontologică a unui principiu estetic. Atunci când am opus literei trupul, nu am avut în vedere altceva decât contradicţia (existenţială şi istorică) dintre raţiune şi sensibilitate, dintre normă şi formă, dintre dogma fixităţii alfabetice şi ereziile spontaneităţii senzoriale.

Indiferent de diversitatea concretă a scrierilor ce o compun, litera literaturii se dezvoltă pe sistemul osos al unui cod retoric, pe o sumă de procedee specifice, în interiorul unui limbaj care o distinge de celelalte limbaje. Litera ca şi literatura sunt forme de stabilizare a unor reprezentări momentane. Orice stabilizare produce însă întotdeauna şi o convenţionalizare a imaginilor în uz şi atunci, mai devreme sau mai târziu, revoluţia sensibilităţii va aduce cu sine contestarea literei şi pledoaria pentru

„noul trup”, pentru o altă manifestare a senzorialității, a sentimentului, a iubirii, pentru o natură şi o consistență a lumii altfel înțelese. Nu acesta e oare, de exemplu, cazul romantismului? Regula jocului e însă cât se poate de limpede: aberațiile de la un sistem literal şi literar dat ale mişcărilor aparent spontane centrate pe o nouă conştiință a trupului sunt rupturi care ne oferă, de fapt, tocmai garanția perpetuării literaturii prin continuă înnoire. Orice determinare şi cercetare a petelor albe de pe harta percepției duce invariabil şi la o primenire retorică, la o schimbare a caracterului de literă, dacă putem spune astfel. Trupul îşi construieşte cu migală perioadele sale de evadare şi regăsire a libertății naturale, pentru a deveni din nou acelaşi prizonier periculos al instituției gramatice. Autenticitatea şi naturalețea trăirii, a experiențelor în afara uzajului temperamental sunt cu timpul canonizate chiar în straturile cele mai de sus ale domeniului pe care inițial acestea îl contestau. Realismul literaturii este, într-adevăr, un proces nețărmurit şi subtil ca orice politică anexionistă dispusă la compromisuri. În timp ce aria de cuprindere a literei se lărgeşte necontenit, spațiul extraliterarului se îngustează, întărindu-şi, cu toate acestea, capacitatea de autoapărare.

Raportul dintre trup şi literă ascunde, pe de altă parte, şi un alt important dinamism: acela care contrapune limbii (vorbirii) scrierea, scriitura (limbajul). Potrivit aceleiaşi reguli a expansiunii elastice, se poate observa că limba vie, „naturală”, cotidiană, spontană e tot mai des convocată în întreprinderile de regenerare a unui limbaj din ce în ce mai autoreflexiv, mai redundant, mai autofag.

> Atunci când reprezentarea extraliterară a condiției umane s-a fărâmițat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu mai poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întâi să dezvolte, ca să spun astfel, prin intermediul limbii, această imagine. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filosofică a ajuns la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseşi, să elaboreze explorând posibilitățile imanente ale limbii şi să observe ce îi pot acestea oferi,

notează într-un eseu prozatorul german Helmut Heissenbüttel (1969). Or, limba e o calitate a trupului oral, gestual, instinctual în ultimă instanță, în timp ce limbajul aparține unui trup vrând-nevrând imaginar, proiectiv, fiind scris/înscris în stabilitatea supracategorială a literei. Acest apel la adamismul limbii traduce nevoia de a regăsi pluralitatea şi simultaneitatea naturii individuale a

trupului vorbitor, a cărui situație reală concordă tot mai puțin cu imaginea interioară pe care i-a edificat-o în timp organismul literaturii.

Dacă e să avem în vedere motivația genetică a dorinței de a scrie, atunci trebuie să recunoaştem că impulsul acesta formator rezidă fie într-o irepresibilă experiență corporală, primară, biografică şi autobiografică, ca în cazul rafinatului Proust, fie în frecventarea şcolii ludice şi viețuirea exclusivă în ambientul literei ca într-un joc secund pe deplin asumat, cum se întâmplă cu cinicul Borges. „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres!", declară cam în acelaşi timp cu plebeul Rimbaud aristocratul Mallarmé. Ceea ce înseamnă a nu mai vedea nici într-un sens (trupul), nici în celălalt (textul) stimulii vreunor semnificații imediate şi decizia experimentării poeziei pure, a neantului, a unei transcendențe fără substanță. Acțiunea poetică mallarméeană este una extremă, singulară, de ale cărei consecințe („Literatura e totul") va încerca să profite peste timp (odată cu revendicarea lui Lautréamont, Dante, Joyce etc.) grupul de scriitori-teoreticieni afirmați în jurul revistei *Tel Quel*. Ar fi fost de aşteptat ca spațiul Textului (în care se constituie şi pe care îl constituie *scriitura* lui Ph. Sollers, J. Thibaudet, J. Ricardou), ca spațiu al unei productivități infinite, în

care subiectul uman e antrenat *total* (într-o practică, e adevărat, a antireprezentării, deci nu a unei exprimări de sine), să ofere şi şansa unei concilieri procesuale a trupului cu litera. Condițiile de lucru ale stabilirii acestei biunivocități fiind cât se poate de favorabile, este ciudat că, cel puțin deocamdată, fenomenul întârzie să se întâmple. Şi una dintre explicații ar fi aceea că textul telqueliştilor e gândit exclusiv pe dominanta unui semnificant capabil de anularea genurilor şi înglobarea tuturor limbajelor într-o unică acțiune de transformare lingvistică şi ideologică, dar care refuză reevaluarea etimologică a opoziției literatură-estetică.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre textele lui Roland Barthes, cel pentru care *sapiența* (*savoir*) şi *savoarea* (*saveur*) sunt noțiuni înrudite şi complementare precum sensul şi simțul. Autorul *Discursului îndrăgostit* meditează asupra limbajului ca şi cum pentru scriitor valorile expresive ale trupului şi ale literei ar fi reversibile: „Limbajul e ca o piele... e ca şi cum aş avea cuvinte în loc de degete sau degete la capătul cuvintelor”. În acțiunea de explorare a limitelor *dicibilului*, trupul şi litera se angajează într-o foarte prolifică simbioză. Oricât de mult l-ar fascina boala sa – faptul că vede limbajul, adică propria sa natură de om modern –, teama lui Barthes pare a fi

aceea de a nu-şi pierde trupul, de a nu-i scăpa acele semnificații somatice, care împrospătează resursele de a țese în continuare pânza textelor. Trupul este un impuls, o premisă, un catalizator al scriiturii. Prin diversitatea şi profunzimea nivelurilor sale de existență, trupul este un text: „Se pare că erudiții arabi, când vorbesc despre text, folosesc această minunată expresie: *trupul singur*”. Această savuroasă descoperire produce însă o serie întreagă de nuanțări şi precizări:

> Care trup? Avem mai multe; trupul anatomiştilor şi al fiziologilor, acela pe care îl consideră şi despre care vorbeşte ştiința; este textul gramaticienilor, al criticilor, al comentatorilor, al filologilor (phenotextul). Dar mai avem şi un trup al juisării, alcătuit numai din relații erotice, fără nicio legătură cu primul; este un alt decupaj, o altă denumire...

Aceasta e, de fapt, toată problema: când vorbim despre trup, când scriem despre trup, decupăm o anume valoare a existenței sale şi acest decupaj se efectuează de multe ori pe poteca bătută a unor stereotipii de percepție şi reprezentare.

Sunt situații în care, pentru a înțelege modul specific de a fi prezent al trupului în text, trebuie să-i asociem acestuia şi prelungirile sale tehnologice, protezele

informaționale prin care el e obligat să facă față acestei lumi tot mai diverse, tot mai întinse, tot mai depărtate de om. Descrierile din romanele lui Alain Robbe-Grillet provin din conştiința aplicată a unui trup tehnologizat (pentru care aparatul de filmat vede în locul ochiului) şi a unui limbaj de aceeaşi factură. Lumea textului poate fi în continuare aceeaşi, a unor imagini vizuale familiare, însă modul nefamiliar şi mult încetinit în care ea e prezentată o poate face de nerecunoscut. Dar, în locul unor personaje care percep obiecte, prozatorul francez promovează obiecte-personaj, prezentate cu răceală impersonală, şi tocmai lucrul acesta stârneşte incertitudinea literaturii sale. Dacă este adevărat că presiunea trupului asupra literei şi asupra limbii are ca efect o antropomorfizare animistă, deformată de adjective a imaginilor noastre despre conținutul lumii obiective, restabilirea unui contact direct între simțuri şi lucruri ar trebui propusă nu sub forma unei literalități absolute emise neutru, ci în numele unui subiect uman reevaluat, în stare să-şi asume artificialitatea crescândă a condiției sale.

Când acelaşi Roland Barthes observa că „mai ales din pricina corpului tău eşti condamnat la imaginar”, el recunoştea imposibilitatea eului fizic de a se percepe din afară, de a se vedea, de a se scrie cu adevărat. Dar asta nu

e totul. Regența literarului asupra corporalului nu încetează niciun moment să fie parțială, iluzorie şi provizorie, tocmai pentru că trupul e viu şi litera nu, tocmai pentru că trupul ştie întotdeauna mai multe despre lume şi limbă şi e mai bogat în sensuri potențiale decât orice literatură efectivă. Ori de câte ori intră în text, trupul simte că litera îl obligă la o sintaxă improprie care-i transformă simultaneitatea într-o liniaritate, la un limbaj care, oricât de rafinat ar fi, nu face altceva decât să-i aproximeze natura şi anvergura. Trupul nu e limbajul şi tocmai această nonidentitate instituie spațiul privilegiat prin dramatismul său al literaturii.

(*Astra,* nr. 5-6, 1983)

Corpul uman – premise la o temă interdisciplinară[35]

Este corpul o valoare culturală fundamentală, de un calibru comparabil cu acela al spiritului, sau el nu reprezintă în fond decât o unitate secundă a echipamentului nostru antropologic, făcând parte din categoria acelor realități inconfortabile, nesigure şi imprevizibile, pe care obişnuim să le alungăm în aşa-numitul spațiu, mereu actual, al „întoarcerii refulatului”?

Suspiciunea indusă de această întrebare e, într-un fel, normală şi exprimă, ca să zic aşa, nevoia de ordine şi siguranță a instinctului nostru de conservare. Fiind o întrebare cu mare forță implicativă, ea îşi poate găsi atât o motivație ontologică, originară, cât şi una culturală, conjuncturală. E însă evident că în momentul de față

---

[35] Eseul de față a fost publicat în avanpremieră în *Observator cultural*, nr. 973, din 31 august 2018. Gheorghe Crăciun a publicat în revista *Cuvântul*, nr. 7, din 2005, un text intitulat „Corpul în literatură”. O versiune în limba franceză a acestui text a apărut în revista *Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires et culturelles*, nr. 3-4, din 2006, care avea ca temă corpul. În computerul lui Gheorghe Crăciun există trei variante distincte ale eseului, salvate în folderul Eseuri_critice/ESEURI/CULTURA. Dintre acestea, am ales documentul intitulat „corpuluman_artdict_ok” (salvat de autor la 7 noiembrie 2005), pe care îl pregătise pentru preconizatul *Dicționar de terminologie culturală*, demarat de Mircea Martin. Celelalte două versiuni, una de 10 pagini, cealaltă de 13, nu diferă cu mult față de aceasta.

conjunctura e aceea care dă tonul discuţiilor. Astăzi, în postmodernitate, în contextul unei promovări în exces a tuturor categoriilor de plăceri fizice întipărite în natura noastră primară, de la cele olfactive, să spunem (vezi aici enorma dezvoltare mondială a industriei parfumurilor), la cele erotice şi sexuale (unde capacităţile noastre imaginative şi clasificatoare au fost de mult depăşite), corpul a devenit o componentă atât de obsedantă şi omniprezentă, încât ea poate părea doar o valoare pasageră, proprie patosului consumist şi euforiei hedoniste ale unei lumi condamnate, se pare, la postistorie şi dezerţiune de la vechea axiologie umanistă a punerii existenţei în termeni. Pentru ca suspiciunea să fie completă, să mai adăugăm şi faptul că, de o vreme încoace, de când cu noul univers tehnologic al mediilor de comunicare în masă, raportul dintre prezenţa efectivă a umanului şi absenţa lui din contextele care îl implică e complet schimbat în favoarea virtualităţii, ceea ce transformă inclusiv corpul într-o realitate imperceptibilă, delocalizată, ubicuă, funcţionând, dacă e nevoie, prin propriile sale simulacre şi semne culturale de recunoaştere.

Acestea fiind zise, nu trebuie însă să uităm că în ecuaţia intelectuală a zilei există o mulţime de filosofi relativişti, sociologi ai vieţii private, antropologi de orientare etnoculturală şi neurosomatologi[36] care s-au grăbit deja să afirme că întrebarea noastră şi suspiciunea indusă de ea sunt tributare unui rău mod de a privi lucrurile – oricât de productivă şi copleşitoare i-ar fi tradiţia filosofică –, mod pe care ar trebui să-l părăsim cât mai repede, fără nicio ezitare, pentru că el înseamnă maniheism, reductivitate, ideologizare apodictică, dar înainte de toate idealism, utopie raţionalistă şi neadevăr ştiinţific. Refuzând celebra opoziţie dintre *res cogitans* şi *res extensa*, specialiştii în discuţie au încercat să demonstreze că, la o cercetare atentă şi lipsită de parti-pris-urile epistemologice tradiţionale, corpul nu reprezintă o realitate aflată la periferiile spiritului sau lipsită de legătură directă cu zonele de raţionalitate ale creierului, cu atât mai puţin o valoare inferioară gândirii, ci o dimensiune antropologică esenţială, încă insuficient cunoscută, încadrabilă între sursele tari ale gnoseologicului.

[36] Vezi Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoţiile, raţiunea şi creierul uman*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Procesul acestei adevărate bătălii pentru corporalitate e în plină desfăşurare, bibliografia problemei creşte şi se diversifică pe zi ce trece, fără însă ca noile descoperiri şi achiziţii să se stabilizeze într-o hartă sigură, completă şi clară, eficientă orientativ.

Vinovată de această situaţie e, printre altele, şi propria noastră natură sensibilă, care nu permite întotdeauna elaborarea tuturor formelor de obiectivitate relaţională de care avem nevoie. Să nu uităm că acest obiect inalienabil al conştiinţei care este corpul s-a aflat şi se află atât de la îndemâna noastră şi a părut tot timpul atât de bine suprapus peste contururile imediate ale lumii înconjurătoare, încât tocmai din aceste motive multă vreme el nici nu s-a putut constitui într-o reală problemă de cunoaştere. Pentru un etnolog precum Marcel Mauss, „trupul este primul şi cel mai natural instrument al omului”, iar această constatare e în măsură să explice condiţia sa ambiguă, deseori manifestată simultan, de ustensilă acţională şi de scop al acţiunii. Fiinţa umană *are* un corp, dar în acelaşi timp ea şi *este* un corp. Situaţia e de aşa natură, încât actele corpului par să se întoarcă la infinit în propriul lui punct de plecare carnal, într-un cerc vicios al vieţii lipsite de posibilitatea unei salvări metafizice sau măcar a unei sublimări etice.

Iată de ce în manifestările umane uzuale corpul devine fie un obiect imposibil de distins, prin diferențele sale specifice din continuumul fenomenal, fie un fel de *terra incognita*, cu o topografie incertă şi plină de pericole, amprentată simbolic, care nu poate promite nimic bun din start. Cel puțin în gândirea creştină, corpul s-a confundat constant cu negativitatea, îndeplinind rolul de rău necesar al ființei. În perioada medievală, pentru Grigore din Nazianz substanța trupului e o „masă de plumb", iar pentru Hildebert de Lavardin – „o mâzgă vâscoasă". Călugărul Bernard de Clairvaux vede în trup primul duşman al sufletului, socotind carnea „ticăloasă, smintită, dezlănțuită şi nebună", în timp ce după Guillaume de Saint-Thierry trupul se caracterizează prin pofte opuse intențiilor spiritului.

Dar nu e neapărat nevoie să fii un adept al relativismului pentru a înțelege că schema dualistă a opoziției spirit-trup nu este doar un produs al doctrinei şi moralei religioase şi al reflecției filosofice anterioare lui Nietzsche, ci şi – ceea ce este cel mai alarmant – al modului nostru curent de raportare la lume, care induce tot timpul în ceea ce gândim atât convingeri personale, achiziționate spontan, cât şi ideologii de clasă sau de grup, şi unele, şi altele deformatoare şi părând să-şi găsească o

justificare *per se* în forma oricărui dat natural scutit de comentarii. Multe din vechile clişee explicative ale corpului rămân astfel în continuare invulnerabile şi această situație arată în bună măsură de ce unele sectoare ale disciplinelor umane sunt şi astăzi încremenite în limbaje şi modele de gândire lipsite de eficiență cognitivă.

Problema pusă în această abordare – care urmăreşte să deschidă calea unei definiții interdisciplinare a temei corpului uman – e rezultatul subiectiv al unor frustrări şi perplexități de natură literară. Ea îşi are originea în spațiul metaliterarului şi al esteticii discursului, spațiu cu care semnatarul acestor rânduri se simte în bună măsură familiarizat, fără însă a putea elimina – la întâlnirea cu unele teme neprevăzute – o senzație de inconfort şi derută produse tocmai de configurația lui limitativă. Cazul nu este, fără doar şi poate, singular. Luând în serios tema aleasă şi acceptând, de voie, de nevoie, să rămânem închişi în nacela discursului nostru de competență, constatările imediate pe care le putem face cu toții sunt destul de puțin încurajatoare: confruntat cu tema corpului, limbajul analitic al literaturii se află în impas, el pare să patineze în gol pe o suprafață noțională improprie, inadecvată. Vechile itemuri retorice ale comentariului de text (descrierea, portretul, evocarea, amintirea etc.) par

ieşite din uz sau nu şi-au găsit încă substituenţii potriviţi, iar în această situaţie soluţia imediată de adecvare la subiect nu poate veni decât de la schimbarea atât a poziţiei de observaţie, cât şi a unghiului de abordare.

Deschiderea spre alte teritorii disciplinare producătoare de concepte devine imperios necesară. Apare astfel obligaţia de a renunţa la obiceiul studierii vieţii din spatele sau din străfundurile unui text numai prin lentilele catoptrice ale poeticii şi naratologiei, pentru a ne lansa cu curaj în studiul articulărilor organice, perceptive, psihoexistenţiale şi mentale ale discursului de autor. Oricât de paradoxal ar părea, confruntaţi cu o astfel de temă, pentru a elimina din start posibilitatea unor erori de interpretare, ar trebui să fim atenţi în primul rând la modul nostru comun, ontologic şi istoric, de a gândi lumea corpului şi abia după aceea la felul în care o simţim, în forme variabile de la caz la caz, inclusiv în reprezentările sale artistice.

Valorile investite în corp, indiferent de faptul că aceste valori aparţin cotidianului, vieţii religioase, reflecţiei filosofice sau literaturii şi artei, sunt punctuale şi nu pot fi teoretizate în abstract, prin abordări imanentiste şi dislocarea lor fragmentară din complexa arhitectură a istoriei mentalităţilor. Studiul literaturii ar trebui să aibă

şi el în vedere atât interpretările epistemice ale naturii noastre intricate istoric şi social în rețele culturale care depind în rare cazuri de noi, cât şi rupturile, situațiile de criză existențială la originea cărora se află de obicei cazuri particulare. Uneori, aceste rupturi de rețea acționează violent asupra disponibilităților noastre de a adopta noi valori şi noi conduite morale şi produc răsturnări spectaculoase de sensibilitate, altfel inexplicabile.

Un antropolog american contemporan, Bryan S. Turner[37], arată că modernismul secolului al XIX-lea s-a aflat de la bun început în fața „unei minți decapitate de trup", situație pe care a încercat să o surmonteze filosofia hiperegocentrică şi senzualistă a lui Nietzsche ca formă de contestare a conformismului, convenționalismului şi pragmatismului burghez, trăsături vinovate de o adevărată birocratizare socială a comportamentului corporal, deloc străine de morala creştină a urii şi a disprețului față de carne. Pentru oamenii de la sfârşitul secolului al XIX-lea, descoperirea trupului echivalează astfel cu adevărata descoperire a valorilor estetice ale vieții şi, în consecință, cu instituirea unei libertăți a actelor umane sustrase

[37] Vezi studiul „Recent Developments in the Theory of the Body", în Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, Londra, 1990.

apăsării deformatoare a raţiunii. Dar această libertate e întotdeauna câştigată individual, prin revoltă anticanonică.

Potrivit filosofului francez Pierre Bourgeade[38] (*Le corps, objet humain*, 2004), poezia visceral-perceptivă a lui Rimbaud şi tablourile *Originea lumii* de Courbet şi *Olympia* de Manet „inaugurează în multe privințe secolul XX, era în care corpul e în sfârşit luat în seamă prin ceea ce el este", dincolo de orice opoziții mentale cu efecte discriminatorii. Referirea mai departe la impactul iconoclast al avangardelor de la începutul secolului XX, cu toate formele lor de negare a unei corporalități naturale şi unitare – în care trebuie să vedem şi un efect al carnagiului produs de Primul Război Mondial –, se impune de la sine. La fel, încercarea de a transgresa, prin romanul interbelic britanic şi francez, naturalismul anatomic al narațiunii tradiționale în viziuni de natură psihosomatică, intens subiectivizate, având drept țintă destabilizarea convenționalismului relațiilor interumane specific epocii.

Toate aceste transformări s-au petrecut cu mare viteză, în nicio jumătate de secol, ceea ce nu înseamnă că

---

[38] Pierre Bourgeade, „Le corps, objet humain", în Jean-Michel Devésa (ed.), *Le corps, la structure: sémiotique et scénographie*, Pleine page éditeur, Bordeaux, 2004, pp. 97-103.

ruptura la nivelul convențiilor sociale produsă de ele poate fi echivalată cu o formă particulară de evoluție prin acțiunea recesivă a unor valori disjuncte. În realitate, în istoria omului, această recesivitate n-a existat niciodată, iar în momentul de față corpul a devenit o temă privilegiată, fără termen extern de raportare. E o situație care ne ajută să vedem cu destulă limpezime că vechea schemă carteziană a unui *cogito* etern definitoriu şi dominant (care, în paranteză fie spus, îndeplineşte pentru viața spiritului rolul unui tranchilizant de mare putere) a reprezentat în istoria ideilor şi reprezintă încă un sistem de cunoaştere cu efecte paralizante.

Ascuns sub straturi dense de prejudecăți şi tabuuri, reprimat de convenții puritane şi obligat la manifestări ritualice de pur aspect gregar, corpul a rămas secole de-a rândul un obiect presupus, dar inexistent, cu o configurație aproximativă, deseori fantasmagorică, când nu pur şi simplu incuantificabil în sensul transformării sale într-o imagine culturală de referință. Iată însă că acum această imagine de referință există şi este atât de bogată în sensuri şi implicații, încât pare aproape imposibil de stăpânit. De fapt, e vorba de o multitudine de imagini, unele conceptualizate, altele aflate abia în stadiul

tatonării empirice sau disciplinare, care se completează, se intersectează, se contrazic, se exclud într-o competiție atât de spectaculoasă, încât a ajuns să facă deliciul (dar în aceeaşi măsură şi supliciul) gândirii şi artei contemporane.

După opinia lui Georges Vigarello[39] (*Le culte du corps dans la société contemporaine*, 2000), un fin observator al mentalului postmodern, cu toate simptomaticele sale articulări publice,

> Corpul a ocupat un loc nou în societatea de astăzi [...], a devenit mai important în reperele noastre cotidiene, în practicile şi reprezentările noastre, fapt subliniat de investiția pe care o societate mai individualistă şi dedicată consumului o face în persoană şi în dimensiunea sa fizică [...]. El este, de altfel, ca niciodată, obiectul unor explorări în toate sensurile, un spațiu fizic „nelimitat" care pare să-şi fi adjudecat releele altor spații nelimitate, dar devenite astăzi mai discrete: acelea care protejau încă până nu demult universul religios şi chiar şi universul politic. Vechea experiență a transcendenței pare să se fi întors asupra experienței senzației, acest teritoriu intim complet

[39] Georges Vigarello, *Le culte du corps dans la société contemporaine* (2000), http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Corps (trad. Gheorghe Crăciun).

reconstruit, nesfârşit reinterogat, a cărui prezenţă a crescut odată cu efasarea lui „dincolo" şi a tuturor formelor de viitor idealizat.

Corpul nu este totuşi o temă inventată de postmodernitate. E doar o temă adusă în prim-plan, care n-a beneficiat încă de toate explorările arheologice obligatorii, în ciuda siturilor sale problematice identificate încă din perioada de început a ştiinţelor naturii umane (etnologia, psihiatria, psihologia comportamentală), prin Darwin, Broca, Buffon, Freud, William James, Watson. Corpul nu e deloc o temă exterioară, exactă, dispusă să cedeze în faţa iniţiativelor noastre de inventariere şi subcategorisire normativă a componentelor lumii fenomenale. E dimpotrivă o temă liberă, fluctuantă, pentru că ea aparţine în primul rând interiorităţii subiectului uman, un subiect – se pare – nemulţumit de toate semnificaţiile şi finalităţile care i-au fost puse în spate de-a lungul timpului şi care – într-o dramatică încercare de a-şi salva pentru ultima oară pielea – dă semne că abia aşteaptă să se lase umplut cu noua compoziţie epistemică a corporalităţii. Prima perioadă a gândirii lui Freud (cel din *Trei eseuri privind teoria sexualităţii*, 1905) e astfel redescoperită într-un profitabil dialog prezent-trecut ce

pune implacabil în contact epistema postmodernă cu intuițiile modernității:

> Eul este înainte de toate un eu corporal, nu doar o existență de suprafață, ci o proiecție a unei suprafețe [...], o proiecție mentală a suprafeței corpului[40].

Relația dintre mental şi corporal intră astăzi în zodia sa integrativă, conducând nu doar la o eliberare a mentalului de sarcinile stricte ale raționalității, ci şi la o translatare a sa în câmpul afectivității şi al relațiilor senzorial-organice. Mintea nu mai este astfel nici măcar un efect al simțirii, cum credeau empiriştii englezi ai secolului al XVIII-lea, ci una dintre formele sale de manifestare şi control[41]. Luând

---

[40] Sigmund Freud, *Trei eseuri privind teoria sexualității*, *apud* Marc-Alain Descamps, *L'Invention du corps*, PUF, Paris, 1986, p. 36.

[41] Iată cum defineşte afectele neurologul american Antonio R. Damasio: „În linii mari, putem spune că un sentiment este o «imagine» de moment a unei părți din peisajul organismului. Are un conținut specific – starea organismului – şi sisteme neurale specifice pe care se sprijină – sistemele nervoase periferice şi regiunile cerebrale care integrează semnalele legate de structura şi reglarea organismului. Deoarece percepția acestui peisaj al organismului se suprapune în timp peste percepția sau amintirea unor lucruri care nu aparțin organismului – un chip, o melodie, un miros –, sentimentele sfârşesc prin a fi «modelatori» ai acelor lucruri. Un sentiment nu se reduce însă numai la această esență. [...] Starea ce caracterizează, pozitiv sau negativ, organismul e însoțită şi întregită de un mod de gândire corespunzător: rapid şi bogat

act de eventualitatea acestui nou model cognitiv, marcate de neliniştea înfrigurată a aventurării în noi teritorii, ştiinţele postmoderne ale omului se pregătesc deja de atac, în ritualuri de exorcizare a propriilor demoni raţionalişti. Şansele construirii unor noi forme de adevăr nu sunt deloc puţine, mai ales că trăim într-o lume în care conceptele şi-au pierdut rigiditatea şi precizia de altădată, pentru a deveni nişte operatori rizomatici, elastici, prinşi în reţele cu o puternică forţă de nuanţare şi relativizare.

În ce priveşte arta şi literatura – spaţii în care problematica nonraţionalului a ajuns la cote explozive –, aici cuantificarea teoretică a corpului devine pe zi ce trece, aşa cum am arătat deja, o operaţie cu tot mai puţini sorţi de izbândă. Plătind încă tribut structuralismului şi comentariului orientat spre valorile intrinseci ale operelor, aparatul conceptual al esteticii şi al teoriei literare nu poate ţine din păcate pasul cu multitudinea şi varietatea de focalizări creative asupra temei somaticului şi a derivatelor sale psihice, subpsihice sau pur şi simplu viscerale. Pe de altă parte, chiar dacă dau dovadă de o mai

---

în idei când starea organismului e în domeniul pozitiv şi plăcut, lent şi repetitiv când starea organismului intră în domeniul dureros. Privite din această perspectivă, sentimentele sunt senzori ai potrivirii sau nepotrivirii între natură şi împrejurări” (*op. cit.*, p. 11).

mare capacitate de adecvare metodologică, abordările din perspectiva studiilor culturale riscă să piardă această temă pe drum, în zone în care artisticitatea demersului creator devine mai puțin importantă decât articularea sa socială, istorică, politică, etnică, sexistă.

Dacă rămânem însă doar la estetic şi vrem să ne rezumăm strict la planul creației propriu-zise, putem ajunge la paradoxul unui corp tematizat, îngropat în textualități, texturi şi gestualități care au doar o valoare în sine, consumistă şi ea, vizibilă şi accesibilă ca relație de consum, dar inanalizabilă în forme hermeneutice tradiționale şi refuzând în orice caz interpretarea.

Fixându-ne asupra domeniului particular al literaturii, trebuie să facem, de pildă, distincția între prezența corpului într-un text şi „textul somatizat”, cotropit de corporalitate, acel tip de discurs care îmbracă forma unei *somatografii* pe viu şi care e descoperirea exclusivă a modernității în faza sa târzie. Fiind un vehicul fundamental al experienței umane, corpul apare implacabil în orice constatare estetică preocupată de materialitatea lumii. Orientarea creației literare spre teme de mare amploare, precum iubirea, gelozia, setea de posesiune, războiul – teme în care corporalitatea e un element de densitate şi consistență perpetuă –, a condus

la izolarea în zone periferice a unor fenomene somatice de mare profunzime, precum suferința, boala, nebunia, sexualitatea – acestea aproape imposibil de abordat într-o logică a minții şi a coerenței narative.

De aici a venit probabil în primele decenii ale secolului trecut dorința unei scriitoare ca Virginia Woolf de a scrie o proză orientată spre aceste teritorii ale opacității semantice şi ale lipsei de congruență, în care pasiunile şi sentimentele devin forțe care se substituie personajelor cu aspect de persoane civile întâlnite în cadrul convenției realiste. Trebuie spus aşadar că, prin intermediul scrierilor lui Joyce, Gide, Kafka, Virginia Woolf, Italo Svevo, modernitatea literară începe să fie preocupată de eliberarea scriiturii de sub mentalitatea carteziană a administrării discursului şi de focalizarea ei asupra vieții secrete a corpului şi conştiinței. Corpul se dovedeşte a fi un text care pretinde să fie citit, descifrat. De aceea, la Proust, căutarea timpului pierdut devine o căutare a corpului pierdut, cu toate emoțiile, suferințele, frustrările şi clipele sale de beatitudine. Scriitorii aduc astfel în discuție unele aspecte ascunse ale experienței şi trăirii umane ce nu vor întârzia să-şi difuzeze implicațiile în spațiul public şi să lărgească astfel aria de înțelegere şi

toleranță a manifestărilor corpului în comunicarea uzuală, relațiile de cuplu, artele spectacolului, medicină etc.

În cazul autorilor amintiți mai sus, dar mai ales în cazul unor autori de astăzi fascinați de spațiile iraționalității, relația dintre literatură şi corp ajunge atât de intimă şi de convergentă, încât noțiunea de *scriitură corporală* devine imposibil de ocolit. În acest tip de scriitură se urmăreşte nu doar surprinderea manifestărilor corpului, ci şi simularea vieții corpului viu prin intermediul unui limbaj aleatoriu, dezvoltat pe un suport perceptiv sau de natură infrapsihică.[42] Analiza „corectă” a unei astfel de scriituri pretinde însă apelul la cunoştințe importate din psihologie, psihanaliză, lingvistică, religie,

---

[42] Scriitura corporală exprimă probabil şi ambiția de a atinge aspectele primare ale constituirii şi funcționării eului. Obsesia acestei scriituri e întotdeauna corpul propriu, sinele carnal, o formă de identitate anterioară gândirii, de care s-a ocupat, între alții, Maurice Merleau-Ponty în celebra sa *Fenomenologie a percepției*. În acest sens, un exeget al filosofului, Jenny Slatman, face următoarele observații: „Corpul propriu, nefiind corpul ca obiect şi nici organismul biologic, indică subiectivitatea corpului. Tocmai identitatea sinelui propriu e aceea care precedă identitatea intelectuală a lui «eu gândesc» sau a lui *cogito*. Înainte de a reflecta asupra sinelui cu mijloacele gândirii, ai deja sentimentul că eşti un sine. Corpul propriu este «eul» la nivelul său primordial, realizat prin posibilitățile sale motrice şi sensibile, este «eu pot»”. Jenny Slatman, *L'imagerie du corps interne*, http://methodos.revues.org/document133.html (trad. Gheorghe Crăciun).

antropologie şi chiar medicină, fapt prea puţin sesizabil în demersurile actuale ale criticilor literari. Această inapetenţă pentru interdisciplinaritate e cu atât mai gravă cu cât, în timp ce explorările literare mai noi îşi sporesc interesul pentru fenomenalitatea trăirilor somatice, crevasa hermeneutică ce desparte obiectul de demers se lărgeşte necontenit. Noile poetici creative par să promoveze ideea că trupul durează doar atâta vreme cât se manifestă în act şi că manifestările în act nu au nevoie de explicaţii, ci de structurarea lor într-un discurs marcat individual. Descoperim aici o ideatică simplă şi brutală (expresie a unei nevoi de autenticitate împinse la extrem), care ajunge să descalifice actul critic invers decât o făcea cu o vreme în urmă „textualismul": nu printr-un spor de conştiinţă teoretică, ci prin nihilism cognitiv şi imanentism visceral. Scriitura corporală nu e urmarea întrebuinţării unui alfabet sui-generis al corpului, ci expresia unei gestualităţi energetice, care încearcă să activeze zonele de informalitate ale naturii umane, în opoziţie cu orice construct cultural, şi ea se manifestă deopotrivă în proză, poezie, coregrafie, pictură, muzică, film etc.

Ne putem gândi aici la poezia suprarealistă şi la avatarurile ei contemporane, la organicitatea halucinantă a textelor lui Dylan Thomas şi la „personismul" lui Frank

O'Hara, la romanele unor autori ca Henry Miller, Marie Darrieussecq, William Burroughs, Virginie Despentes, Hélène Cixous, Patrick Süskind, la creația muzical-coregrafică a unor artiste ca Laurie Anderson sau Martha Graham, la lucrările unor artiști vizuali ca Jackson Pollock și Hans Hartung, la maniera eseurilor și jurnalelor lui Antonin Artaud, Anaïs Nin, Michel Serres și Marcel Moreau, la filmele semnate în ultimii ani de regizori precum Patrice Chéreau, Teo Hernandez, Peter Greenaway, la sculpturile lui Giacometti, Henry Moore și Ipoustéguy. Mesajul indirect al acestor demersuri artistice și reflexive pare să fie acela că, odată îmblânzite într-un discurs de o oarecare transparență, vocabularul și gramatica trupului se dovedesc a fi cu mult diferite de cele ale minții. De aceea probabil corpul poate părea pentru mulți creatori de azi o temă aurorală, în care totul e de descoperit și de spus în regimul urgenței și al sincerității irepresibile.

Așa cum am sugerat deja, antropologii, filosofii, etnologii, medicii, psihanaliștii se grăbesc și ei să ia în custodie această temă a unui corp *reloaded* și să-i deseneze specificul. Până și discursul lor e marcat de un alt *sound* stilistic și de un alt *feeling* terminologic. Să ne

gândim aici la studiile lui Roland Barthes din *Plăcerea textului* şi *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, la cărțile de filosofie atipice semnate de Michel de Certeau, Herman Parret, Guido Ceronetti, Jean-Luc Nancy şi Michel Onfray. E ca şi cum studiul corpului şi al corporalității ar fi adus cu el şi obligația unui nou limbaj ştiințific, adică o altă perspectivă locuționară, recursul la un nou tip de sintaxă, alte câmpuri semantice, alte articulări ale semnificației globale. Diferit de la un caz la altul, felul în care autorii amintiți mai sus încearcă să-şi aproprieze tema nu poate exclude tradiționala logică explicativă şi nu poate evita articularea euristică a faptelor. Cu toate acestea, suntem foarte departe de inițiativele fondatoare ale unor filosofi ca Locke, Hume, Condillac, La Mettrie, care, la vremea lor, n-au reuşit să edifice mai mult decât o metafizică rațională de tip mecanicist a corpului şi simțurilor, astăzi lipsită de orice utilitate modelatoare. Fapt este că multe dintre demersurile gândirii contemporane, oricât de transparente şi uniliniare i-ar fi scopurile, nu mai pot fi numite raționaliste şi din motivul că ele urmăresc să se elibereze tocmai de modelul raționalist al cunoaşterii.

În cultura europeană, tradiția acestui model îşi are punctul de origine în Antichitatea clasică. Înainte de

încercarea lui Descartes de a edifica o logică a minții, a existat o logică cu mult mai autoritară şi mai restrictivă, cea a lui Aristotel, care, cum ştim, se confundă cu înseşi categoriile gramaticale ale limbii. Privilegierea rațiunii ca atribut fundamental al umanului e în cazul celor doi filosofi un demers oarecum în firea lucrurilor. Şi pentru unul, şi pentru altul corpul e doar acel rest de existență umană care nu merită să fie gândit. Şi aceasta nu din cauza statutului său inferior, ci a inexistenței sale ca obiect definit. Să nu uităm însă că şi Aristotel, şi Descartes gândesc în medii culturale în care corpul nu poate fi o temă particulară de reflecție pentru că el nu există nici măcar ca entitate anatomofiziologică cu funcții şi organe bine precizate.

Anatomia e o realizare destul de recentă a lumii europene şi, cel puțin în prima sa perioadă de existență, ea nu are cum să propună un model al corpului capabil de conceptualizare. Corpul anatomiştilor e un mecanism organic de forme şi funcții, izolat în pura sa imanență carnală, complet separat de spirit, depozitar al unui sistem nervos fără legătură cu senzorialitatea şi afectivitatea, oricât de bine i-ar fi trasate direcțiile şi terminațiile finale. Desfăşurate de-a lungul Evului Mediu, descoperirile anatomiştilor au fost marcate de tatonări şi

eşecuri, interpretări greşite şi conflicte, uneori duse la extrem, cu instanțele bisericeşti ale vremii. Una din primele mari victorii ale anatomiei constă în apariția în 1543 a atlasului corpului uman (*De humani corporis fabrica*) al lui Vesalius. Prin disecțiile sale, doctorul italian, profesor la Universitatea din Padova, a fost nevoit, între altele, şi să demonstreze, împotriva unor bine consolidate prejudecăți biblice, că trupul masculin şi cel feminin au un număr egal de coaste şi că în natura fizică a omului nu poate fi depistat niciun fel de os indestructibil, cu rol de nucleu al reînvierii.

Dar aceasta e doar o constatare anecdotică, una care ne poate cel mult stupefia şi care interesează prea puțin aici. Ceea ce trebuie evidențiat e altceva, o problemă legată de conflictele teritoriale ale ştiințelor: luat cu greu în posesie de către medicină, corpul uman e în scurtă vreme şi acaparat de aceasta ca un bun exclusiv. Bunul acesta e însă o realitate parțială, falsificată fără voie. Marc-Alain Descamps, autorul lucrării intitulate *L'Invention du corps*, face următoarea constatare:

> Apărut din observația pe cadavre, corpul uman pătrunde în lumea ştiințifică în forma unei realități date, făcută pentru a

fi văzută, înțeleasă şi reprezentată. În felul acesta, tot ceea ce are el viu, partea lui de trăit se pierd[43].

Observația e capitală. Pentru a da existenței o întemeiere irefutabilă, străină de orice solipsism resentimentar, Descartes face apel la gândirea ca proces, la celebrul său *cogito*. Similar, pentru a vedea cu adevărat corpul, el ar trebui înțeles din propria sa interioritate, într-o formulă de genul: „Mă confund cu propria mea corporalitate, deci exist”. Anatomia e însă străină de corpul profund. Ea exclude trăitul şi focalizează o somatică înghețată în propria ei lipsă de funcționalitate. Se rezumă la a colecționa piese dintr-un obiect de carne, oase şi nervi, oferind relevee geologice, şi nu mişcări de flux-reflux. Pe de altă parte, anatomia e o disciplină incapabilă să surprindă expresia, tranzitoriul, particularul vieții. Ea poate face perceptibile, în planşele anatomice pe care ni le oferă, cel mult spectaculosul unei musculaturi, stranietatea capilară a unui sistem ascuns sub piele (nervos sau sangvin), nu însă şi procesele subsecvente, cu efectele lor senzoriale şi psihologice care-i conferă corpului marca viului.

---

[43] Marc-Alain Descamps, *op. cit.*, p. 20.

Trebuie prin urmare să admitem că, pe lângă corpul anatomiştilor, există şi un al doilea corp, care se identifică cu fenomenalitatea simptomatică a umanului. Acest corp ar trebui să ne intereseze înainte de toate. E vorba de un corp cultural, construit din fragmente compozite, desprinse din diferite paradigme culturale, un corp în niciun caz expurgat de natura sa fizică, dar nici redus la aceasta, arhivat deja în manifestările sale prin realizările artelor şi ale literaturii, dar şi supus reflecției sistematice, disciplinare, şi devenit în ziua de astăzi o entitate proteică, densă şi atât de plină de sensuri, încât forțează plurivocitatea abordărilor.

Conceptualizarea problematicii corpului uman e o operație de dată recentă. Potrivit lui Marc-Alain Descamps, până în 1930, în Europa nu fusese publicată încă nicio carte care să aibă ca subiect exclusiv corpul. După consumarea avatarurilor moderne ale reflecției metafizice, a fost nevoie de apariția fenomenologiei ca metodă filosofică alternativă (Husserl, Max Scheler, Heidegger, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel, Michel Henry) pentru ca spațiul somaticului să se lase în sfârşit privit în specificul manifestării sale vitale.

Aşa cum am lăsat deja să se înțeleagă, în opinia mea, nu putem vorbi în cultura europeană despre o temă a

corpului decât din momentul în care acesta începe să-şi piardă caracterul de imagine statică şi să funcționeze ca o realitate care include procesele corporale prinse în plasa lor de condiționări psihice, sociale, estetice. Disjuncția dintre corpul extern, abstract, şi cel intern, concret, e similară aceleia dintre *langue* şi *parole*. Corpul viu nici nu poate fi altceva decât un corp care vorbeşte, indiferent de limbajul folosit. În fond, toate actele noastre de comunicare sau care ne semnalează prezența în lume sunt rezultatul actelor ascunse ale corpului. Corpul există în act, fie că e vorba de acte neurologice sau gestuale, erotice sau producătoare de bunuri materiale. Corpul e un produs atitudinal şi fizionomic, aşa cum îl văd artiştii plastici, în poezie el trăieşte prin sinestezii, imagini metaforice, amintiri ale simțurilor, psihanaliştii încearcă să-i configureze natura libidinală, psihologii au trecut nu cu mult timp în urmă la somatizarea proceselor psihice şi sunt pe cale să edifice un fel de corp-conştiință.

Lumea de astăzi e confruntată cu necesitatea unei definiții a corpului care să justifice într-adevăr obsesia paroxistică față de această temă. Definiția ar trebui să fie una suficient de generală pentru a putea include accepțiile particulare ale corpului în teritoriul artelor şi al ştiințelor

umane ale zilei, dar şi suficient de îngustă pentru a putea evita obişnuita confuzie a corpului cu imaginea sa anatomică. Corpul începe să existe odată cu descoperirea propriilor sale atribute. El încetează a mai fi o imagine volumetrică produsă de calcule numerice şi cunoştinţe despre oase şi muşchi (ca în sculptura greacă), el îşi refuză expresia încremenită, ocultată prin vestimentaţie, a artei bizantine şi toate cercurile simbolizante în care îl includ ideaticile religioase. El încetează să mai fie un cadavru pe masa de disecţie, ca în *Lecţia de anatomie* a lui Rembrandt, pentru a deveni o realitate distinctă, metamorfotică, producătoare de sens imediat, şi aceasta la un nivel de profunzime similar cu cel al intelectului.

Descoperirea acestui „al doilea corp”, care este adevăratul corp, e facilitată de două curiozităţi contrare. Prima are în vedere inerenţa umanului, cea de-a doua alteritatea lui. Din cuplarea celor două tropisme (manifestate pe de o parte în psihologie şi psihanaliză, iar pe de alta în etnologie, antropologie şi sociologie) se naşte problematica diferenţei şi e scos la lumină corpul ca element în mod real – şi prin postulare apriorică – diferit de raţiune. Abia în felul acesta îi este descoperită natura proprie, funcţionalitatea, autonomia originară. Dar urmărirea imaginilor corpului în cadrul ştiinţelor amintite

mai sus ar necesita un demers aplicat, consecvent, cu cărțile pe masă, ceea ce nu face obiectul discuției de față. Abia după un asemenea periplu am putea cu adevărat remarca în ce măsură teoria literaturii şi literatura comparată pot avea o relație profitabilă cu celelalte domenii ale ştiințelor umane. Cert este că această operație de construire a unei definiții plurale a corpului trebuie întreprinsă imediat, înainte ca obiectul de studiu să devină de nerecunoscut.

Întrebarea pe care ar trebui să ne-o punem e de fapt aceasta: cum putem defini corpul, pentru a încerca apoi o definiție a omului? Faptul că o astfel de definiție întârzie să apară vine probabil dintr-un fel de inhibiție în fața mutațiilor viitorului care ne încearcă pe toți. Cum se explică ea şi ce o motivează? Iată răspunsul lui Jacques Derrida dintr-o carte (*Sur parole*, 1999) publicată cu câțiva ani înainte de moarte:

> Ceea ce se pregăteşte are un ritm incalculabil şi foarte rapid, este vorba despre un nou om, fireşte, despre un nou corp al omului, despre un nou raport al corpului omului cu maşinile. Această transformare poate fi deja sesizată. Când vorbesc despre maşini, mă gândesc atât la maşinile cu semne, cât şi la maşinile care asigură mişcarea, deplasarea. Până şi stațiunea bipedă se schimbă, aşa-zisul om

traversează o zonă de mare turbulență. Nici pentru asta nu am un răspuns unilateral. Toate elementele acestei mutații în curs îmi stârnesc frica, dar în acelaşi timp mă fac să cred că ele trebuie salutate şi afirmate. Ceea ce trebuie să fac în acest caz e să mărturisesc, să declar, să fac vizibilă în cel mai formalizat mod cu putință această contradicție a dorinței mele. Sunt ataşat de formele existente sau moştenite ale condiției umane, de corpul omului, de ceea ce-i este aproape, de raportul său cu politicul, cu semnele, cu cărțile, cu ceea ce este viu, dar în acelaşi timp nu vreau să spun nu la tot ceea ce vine din viitor, fie ele lucruri vii, proteze, grefe, genomuri, toată aventura tehnologică a comunicării, mediile care transformă profund spațiul public şi privat[44].

Bibliografie

Mihail Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, traducere de S. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Roland Barthes, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994.

Pierre Bourgeade, „Le corps, objet humain”, în Jean-Michel Devésa (ed.), *Le corps, la structure: sémiotique et scénographie*, Pleine page éditeur, Bordeaux, 2004, pp. 97-103.

---

[44] Traducerea autorului.

Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, rațiunea şi creierul uman*, traducere de Irina Tănăsescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.
Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Union Générale d' Éditions, Paris, 1975.
Jacques Derrida, *Sur parole: Instantanés philosophiques*, Éditions de l'Aube, Paris, 1999.
Marc-Alain Descamps, *L'Invention du corps*, PUF, Paris, 1986.
Jean-Claude Kaufmann, *Trupuri de femei – priviri de bărbați. Sociologia sânilor goi*, traducere de Violeta Barna-Nathau, Editura Nemira, Bucureşti, 1998.
David Le Breton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timişoara, 2002.
Herman Parret, *Sublimul cotidianului*, traducere de Magda Jeanrenaud, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996.
Régis Poulet, „Le corps en acte d'Antonin Artaud", în *Acta Fabula*, vol. 5, nr. 3, 2004.
Jenny Slatman, *L'imagerie du corps interne*, 2004, http://methodos.revues.org/document133.html.
Bryan S. Turner, „Recent Developments in the Theory of the Body", în Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (ed.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, Londra, 1990.
Georges Vigarello, *Le culte du corps dans la société contemporaine*, 2000, http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Corps.

„Târgovişteanul” Ţepeneag, „oniricul” Radu Petrescu şi „textualistul” Kogălniceanu

Un text mai degrabă de provocare. S-ar putea să propun aici o discuţie care să pară fastidioasă. Ceva de genul „deocamdată nu e momentul”, un capriciu estetic abia dacă acceptabil în lumea noastră literară, acum atât de condiţionată politic şi economic. Dar faptul că, de curând, Uniunea Scriitorilor a oferit premiul său pentru proză nu doar lui Paul Goma, ci şi lui Dumitru Ţepeneag îmi dă curaj. Ne fascinează, ne obsedează politicul, îl căutăm cu obstinaţie. Însă, în acelaşi timp, „zadarnică e arta fugii”, căci tot la estetic ne întoarcem. Paul Goma însuşi, dacă e un mare prozator, cum se spune, va sfârşi prin a intra într-o *Artă a prozatorilor români*. Să nu exagerăm totuşi prea mult.

A apărut anul acesta *Nunţile necesare* (1992), probabil cea mai importantă carte a lui Dumitru Ţepeneag şi unul dintre reperele esenţiale ale schimbării în proza noastră din ultimii douăzeci de ani. Şi ce s-a scris despre ea, cât s-a scris şi, mai ales, cum? La noi, interpretarea fenomenelor literare la zi nu s-a constituit niciodată în acte de responsabilitate estetică integrală. Perspectiva diacronică a fost mai întotdeauna mimată. Călinescu a fost înţeles univoc. Nu doar istoricul literar trebuie să fie

un critic, ci şi criticul un istoric. Căci, pe lângă atât de inofensiva factologie, mai există şi o istorie a formelor, a structurilor, o istorie a dedesubturilor semantice ale scrisului. La noi a existat şi există o foarte promptă, eficientă şi zglobie critică de întâmpinare, nu însă şi o critică de revenire. Cu excepţia câtorva bine-cunoscute cazuri, diagnosticul s-a transformat rareori în studiu aprofundat. Dar chiar şi critica de întâmpinare ar trebui măcar să indice cotele acestei aprofundări posibile. A citi proza la zi (ceea ce s-a şi întâmplat în ultimele două decenii) ca simplu spectacol de suprafață, ca spectacol al suprafețelor, ca atitudine de circumstanță, ca istoriografie deghizată, ca reuşită tehnică, retorică, tematică şi *boom* al noutății înseamnă a-ți fura singur căciula. Vreau să spun tradiționala căciulă. Căci toată această „fastidioasă" discuție e în cele din urmă o discuție pe tema tradiției. Există şi o tradiție novatoare, un conservatorism al noutății, un fel de sincronism protocronic, pe care proza noastră le cunoaşte bine, dar despre care critica noastră nu prea vorbeşte. Poate ea nici nu ştie despre ce ar trebui să ne vorbească. Singurul care a încercat, cu destulă timiditate, să ne explice de ce Kogălniceanu e un textualist *avant la lettre* e Nicolae Manolescu. Istoria sa critică e, printre altele, şi o încercare de a mai dezgheța puțin

spațiile statice ale tradiției noastre. În rest, multe vorbe de clacă, o groază de generalități şi destule poncife. În calitatea mea – pe care nu mi-am revendicat-o niciodată – de autentic textualist, toate aceste lucruri m-au mirat şi mă miră. M-a mirat, mai ales, fatala noastră nepăsare față de atâtea conexiuni nu doar posibile, ci şi necesare. E vorba de acele conexiuni care țin de planul organic, imanent, teleologic al unei literaturi. În mod firesc, o conştiință critică atemporală ar fi trebuit să prevadă că la o oarecare distanță în timp după Budai-Deleanu va urma Mircea Cărtărescu sau că *Etimologicum Magnum Romaniae* va produce atât *Dicționarul onomastic*, cât şi *Bibliografia generală*, cele două pseudotratate ale lui Mircea Horia Simionescu. N-ar fi vorba de altceva decât de o corectă, asumată situare interioară. Din păcate, spectacolul exterior pare întotdeauna, cum spuneam, mult mai interesant. Unidimensionalitatea percepției vine de la sine.

S-a spus despre poeții de luni că-i copiază pe americani sau că practică ironia şi parodia, având în față modelul altor meridiane. S-a spus despre desantişti şi alți textualişti... Dar câte nu s-au spus despre ei! De la Alain Robbe-Grillet, trecând obligatoriu prin Flaubert şi Sterne, şi până la grupul Tel Quel – tot tacâmul. Dar şi puțin Caragiale, puțin Camil Petrescu, puțin autenticism

interbelic şi – ceea ce nimeni nu prea înțelege bine de ce şi cum – multă Şcoală de la Târgovişte. E în continuare clar pentru toată lumea că nu se poate textualism fără Şcoala de la Târgovişte. Ne aflăm în domeniul unei adevărate axiomatici. Analizele, explicațiile, demonstrațiile sunt inutile. Conceptul însuşi de textualism e sacrosanct. Toată lumea se serveşte de el, nimeni nu simte nevoia să-l definească. E suficient să ai impresia că textualiştii sunt nişte târgovişteni, iar târgoviştenii nişte bunici ai lor. Poți să mergi şi mai departe cu impresia şi să spui că Grigore Alexandrescu e un străbunic, ceea ce nici n-ar fi o prea mare exagerare. Dar nu e vorba aici neapărat despre spiritul muntenesc, ci despre inovație şi logică nonreferențială. De ce este târgovişteanul Radu Petrescu un oniric? Pentru că şi textualistul Țepeneag lucrează după nişte principii limpede expuse în *Meteorologia lecturii*. Şi apoi, pentru că şi unul, şi altul – n-aş vrea să râdeți sau să mi-o luați în nume de rău – au citit cum trebuie *Miorița*, la modul propriu.

Critica noastră se poartă ca şi cum literatura ar fi mai puțin decât e în realitate. Analogiile ei vizează strălucirile, suprafețele, modelele (inclusiv vestimentare), cuvintele, tipurile sau chiar tipii şi tipele. Concepția ei despre evoluție şi metamorfoză e o continuă improvizație. Critica

noastră se raportează la literatura la zi ca şi cum n-ar exista o invulnerabilitate şi a literaturii la zi. Ea consemnează schimbarea macazurilor, strâmbă din nas acolo unde nu înţelege şi, în general, uită că un text literar înseamnă stratificare, reţea, mai multe planuri paralele, simultane, ascunse, niciodată definitiv descoperite. Fireşte, structurile de adâncime ale unei opere de-aia şi sunt structuri de adâncime, ca să nu sară imediat în ochi. Dar să revenim la subiect: Dumitru Ţepeneag între două focuri încrucişate – Şcoala de la Târgovişte şi textualismul optzecist, care este, de fapt, un textualism paşoptist. Dar Ţepeneag nu e aici decât un reper, un simptom, o excepţie care confirmă regula complotului textual subteran al anilor ‘70-’80. Ceea ce este cu adevărat nou şi important în proza noastră a ultimelor două decenii e revenirea la o tradiţie narativă pusă multă vreme între paranteze atât de proza proletcultistă, de tip V.M. Galan, cât şi de cea antiproletcultistă, de tip Buzura, ambele la fel de politizate, unidimensionale, maniheiste, doar că prevăzute cu semne opuse de sarcină.

Partea cea mai interesantă a lucrurilor e că formula aici în discuţie a fost lipsită multă vreme de un concept care s-o identifice şi s-o delimiteze. Deşi mai înainte avansam ideea că în persoana lui Kogălniceanu se ascunde unul

dintre primii noştri textualişti, n-aş numi această formulă „textualistă”. În *Meteorologia lecturii*, Radu Petrescu ne-a propus câteva sintagme mult mai semnificative: „narațiune simultană”, „viziune telescopată”, „scriitură în transparență”. E posibil ca, la o privire atentă, cele trei expresii să se dovedească doar parțial sinonime. Se poate demonstra de asemenea că textualismul le înglobează ca procedee specifice, dar nu se reduce la ele. Altceva mi se pare deocamdată important: conştiința implicită a acestor formule că narațiunea e în acelaşi timp şi ea însăşi (povestea ca atare), şi dublul său (un alt text, o altă scriitură, o altă poveste). Proza devine astfel o „afacere” literară cu mari dedesubturi. Interpretarea ei nu mai puțin. Din păcate, interesul criticii noastre pentru structurile de adâncime ale prozei e derizoriu. Şi chiar şi atunci când se face istorie literară şi sub lupă sunt împinse creații sacrosancte, acest interes e scăzut sau inexistent.

De aici tot felul de erori de apreciere. Kogălniceanu n-are de ce să ne rețină interesul de aproape un secol şi jumătate încoace doar pentru că el este unul dintre primii noştri romancieri. Sigur, se ştie, Cristian Teodorescu, unul dintre ereticii textualismului optzecist, a scris în deceniul trecut un roman intitulat nici mai mult, nici mai puțin

decât *Tainele inimei*. Cartea a fost primită cu mare entuziasm ca un triumf al realismului şi al personajului în proza tânără. Numele lui Kogălniceanu a fost invocat exact în acest sens. S-a trecut cu uşurinţă peste faptul că tradiţia Kogălniceanu în proza noastră înseamnă şi nuvela *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, care este, de fapt, o antinuvelă, o antinaraţiune sau, în orice caz, unul dintre primele modele de naraţiune simultană din literatura română. În transparenţa scrierii lui Kogălniceanu se află nu doar romanul lui Balzac cu acelaşi titlu (mai puţin precizarea erotică) sau literatura lui Fénelon şi Florian, ci şi bună parte din proza noastră a anilor ‘40. Tot aşa, ar fi de-a dreptul ridicol să credem că Radu Petrescu e un prozator important al ultimelor decenii doar pentru că el scrie altfel decât Marin Preda, să zicem, cu o grijă maniacală faţă de sintaxă şi vocabular. Dacă Radu Petrescu rămâne pentru noi un scriitor valoros doar la nivelul stilului, înseamnă că degeaba au mai fost scrise jurnalele sale (*Ocheanul întors*, *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune*) şi *Meteorologia lecturii*.

Mai există, fără îndoială, deformări rezultând din aplicarea îngustă a criteriilor tematice, morfologice. Onirismul lui Dumitru Ţepeneag e în literatura noastră altceva, un alt fel de vis decât cel suprarealist, visul

estetic, visul ca artefact epic. Fireşte că practicarea lui presupune un alt fel de limbaj, o nouă structură. Dar asta nu e totul, esențialul. Asta e doar partea vizibilă a aisbergului. În subtextul realității onirice se află o realitate culturală sau mitologică. *Nunțile necesare* nu este un roman care dezvoltă un pretext mioritic şi nici măcar o rescriere a *Mioriței* în regim negativ. E un roman dublu, un roman cu două (dacă nu chiar mai multe) etaje care există simultan. Evoluția planului oniric al acțiunii înseamnă o continuă actualizare şi resemantizare a planului mitic. Ar fi greşit să spunem că *Nunțile necesare* reprezintă o *Mioriță* întoarsă. E vorba mai degrabă de o *Mioriță* reduplicată. La fel, romanul *Matei Iliescu* al lui Radu Petrescu pune în fața noastră un iluzoriu plan realist, constituit prin continua reduplicare a unor situații erotice mitologice. În transparența relației dintre Matei şi Dora apar iubirile zeilor şi ale zeițelor lumii greco-romane. Nici *Ce se vede*, alt roman al aceluiaşi autor, nu este o carte monoplană. Dincolo de aspectul imediat al faptelor narate se află relația autor-personaj-operă, care, la rândul ei, are ca model efectiv trinitatea creştină. Toate aceste observații sunt lipsite de orice merit personal. Ele îi aparțin lui Radu Petrescu însuşi şi eu n-am făcut altceva decât să le reformulez. Din nefericire, la noi cărțile dublate de propria

lor teorie incomodează şi sunt privite cu suspiciune. Or, autorul nu vrea să fure pâinea de la gura criticului, ci să-l scutească de o inutilă cheltuială de energie. În acest sens, *Meteorologia lecturii* e un *vademecum* hermeneutic. Folosindu-ne de el, înțelegem şi cum să citim într-o deplină relație de adecvare cele două romane mai înainte amintite.

Cazul lui Radu Petrescu e acela al unui teoretician prea dificil pentru o critică prea grăbită, prea nerăbdătoare cu propriu-i obiect de studiu şi prea speriată de pericolele estetismului. Nefiind înțeleasă şi în multe situații nici măcar cunoscută, poetica lui Radu Petrescu nu-şi ajută mai deloc opera şi corifeul târgoviştean rămâne încă în ochii noştri un prozator mai mult interesant decât important. Cu Țepeneag e invers. Literatura lui e prea repede redusă la planul teoretic al onirismului şi astfel inacceptabil simplificată. Dar onirismul lui Țepeneag e mai spectaculos şi mai uşor de prins din zbor decât teoria narațiunii simultane a lui Radu Petrescu. Când Radu Petrescu face onirism (şi romanele lui sunt pline de pasaje pe care le-ar fi putut semna – cu mici modificări la nivel lexical – cel care a scris *Zadarnică e arta fugii*), faptul nu se vede, pentru că târgovişteanul n-a susținut niciodată aşa ceva. Iar când Țepeneag se arată un maestru al

parafrazei speculare şi al discursului telescopat, se poate crede că e vorba de simple aluzii sau pretexte, în orice caz nu de o rigoare a structurilor ascunse, pentru că onirismul fără incongruență şi inconsistență nu şi-ar mai merita numele.

E limpede acum că Țepeneag şi Radu Petrescu sunt scriitori aparținând aceleiaşi mentalități epice. Nu ei au inventat-o şi nici măcar predecesorii lor din prima jumătate a secolului trecut, numiți Kogălniceanu, Negruzzi sau Russo. (Ar trebui, poate, să precizăm aici că ultimii doi sunt şi ei, în mai mică sau mai mare măsură, nişte pionieri ai scriiturii în transparență. *Flora română* e un discurs în acelaşi timp floricol, erotic şi sexual, iar *Cugetările* lui Russo alcătuiesc un text a cărui substanță evoluează simultan pe două planuri paralele: lingvistic şi metafizic/oniric.) Cert este că Mircea Horia Simionescu sau Bedros Horasangian, Costache Olăreanu sau Nicolae Iliescu ar semna astăzi cu toată satisfacția şi fără să clipească această piesă de antologie care este *Iluzii pierdute. Un întâi amor*. Dacă Negruzzi n-ar fi scris *Flora română*, atunci această sarcină i-ar fi revenit lui Radu Petrescu şi, dacă nici acesta n-ar fi reuşit să se achite de ea, Emil Brumaru ar fi fost obligat s-o facă. Luați microromanul *Duduca Mamuca* al lui Hasdeu, schimbați

ceea ce credeți că e de schimbat – nume, repere istorice, vocabular – şi republicați-l sub semnătura lui Mircea Nedelciu sau, de ce nu, Mircea Eliade. Puțini vor observa mistificarea şi asta pentru că posibilitatea ei e oarecum inclusă în regula jocului. Ajungem astfel şi la cele câteva dedesubturi esențiale – cu toate că astăzi încă mult minimalizate, la noi cel puțin – care merită toată atenția noastră.

Întreaga literatură europeană, de la *Eneida* lui Vergiliu încoace, este o lungă, enormă, infinită parafrază la textul homeric. Toată literatura modernă şi postmodernă este o nesfârşită parafrază la parafrazele ocazionate de textul homeric. Toată proza noastră care-şi merită numele se oglindeşte în şi se naşte din propria ei tradiție. Nu există literatură în afara literaturii, nu există text fără subtext, nu există Leopold Bloom fără Ulise. Orice semnificant este şi va fi semnificatul altui semnificant. Lucruri ştiute deja, truisme teoretice vor spune toți aceia care au citit deja *Meteorologia lecturii*. Da, dar de aici rezultă şi o foarte importantă implicație care ne scuteşte de inutile iluzii şi erori, un adevăr pe care istoria literaturii e obligată să-l confirme, indiferent că vrea sau nu: narațiunea simplă, simpla narațiune factologică aparține istoriei, contingentului, perisabilității şi numai narațiunea dublă,

triplă, multiplă aparține cu adevărat literaturii. Tot ceea ce datează, tot ceea ce e construit în aerul unui timp anume rămâne în imediata temporalitate sau în spațiul actelor documentare, aparține cel mult prezentului cultural, dar nu duratei estetice. Cronicarii noştri pot fi considerați scriitori doar în măsura în care limba lor a îmbătrânit şi a devenit poezie semantică, iar realul scrierilor lor s-a estompat şi a intrat în legendă şi mit. Ambele aspecte țin însă de o expresivitate involuntară dublată de sensibilitatea noastră empatică, dar cel mai sigur e că textul lor rămâne tot timpul ceea ce a fost: un simplu document istoric. În acest sens, e iarăşi limpede că destui scriitori notorii ai anilor '80, care şi-au asumat simpla condiție de cronicari ai vieții noastre sociale, vor sfârşi în timp prin a rămâne nişte modeşti istoriografi în regimul minimului estetic.

Elaborându-şi teoria narațiunii simultane, Radu Petrescu s-a avut în primul rând în vedere pe sine, scriitorul care procedează în genul lui Cervantes, Tasso, Caragiale (în *Două loturi*), Poe, Urmuz, Flaubert, Joyce, scriind pe mai multe planuri deodată, vorbind în acelaşi timp despre mai multe lucruri. Scriindu-şi *Nunțile necesare*, Țepeneag face exact acelaşi lucru: ne atrage în spațiul de coşmar al visului pentru a ne scufunda în

adâncimea negativă a unui mit național care, după *Baltagul* lui Sadoveanu, părea epuizat. Dar această strategie retorică şi ontologică vine din lecția lui Kogălniceanu, care şi el o învățase cine ştie de unde, pentru a o transmite mai departe, printr-un formidabil arc peste timp, contemporanilor noştri textualişti. Ce va urma în continuare după conştiința afirmată a faptului că un text e înainte de toate o țesătură de alte texte? Sigur e că proza nu are cum să-şi nege condiția ei tradițională, polispațială, căci atentatul la principiul narațiunii simultane ar fi un atentat la invulnerabilitatea naturală a prozei mari dintotdeauna.

(*Arca*, nr. 7-8, 1992)

Scurtă introducere în simonologie[45]

Nimfeta cea mioap**ă**

Când în urmă cu aproape douăzeci de ani am citit pentru prima dată un text semnat de Simona Popescu am fost frapat, înainte de toate, de directețea, în acelaşi timp naivă şi tăioasă, a discursului ei. Pe atunci Simona era

[45] Text apărut ca prefață la ediția a II-a a volumului *Exuvii* de Simona Popescu, apărut la Editura Paralela 45 cu ocazia Târgului de Carte Bookarest 2002. (n. ed. C.M.)

încă elevă de liceu şi frumuseţea ei misterioasă de adolescentă părea să spună mult mai mult decât poezia pe care o scria. Simona nu era o timidă, nicio inhibată. Vorbea puţin, se entuziasma repede, dar fără convingere. Reţinerile ei în dialog nu erau motivate de context, ci veneau din interior, ca nişte forme spontane de cenzură psihică. Îi plăcea mai mult să asculte, voia să afle, era o curioasă – trăsătură pe care nu şi-a pierdut-o nici astăzi. Rămânea însă tot timpul învăluită într-un aer de plăcută stranietate pe care poezia ei nu-l avea.

Nu mă gândeam pe atunci la nu ştiu ce complicaţii interioare ale sensibilităţii ei. Nici nu credeam că aceste complicaţii ar putea exista cu adevărat. Simona era o interiorizată, dar versurile ei vădeau un aleatorism şi o simplitate noţională vecine cu autismul. Ce se întâmpla de fapt? Cum ar fi trebuit să privesc textele ei, ca pe rezultatul unei tehnici poetice bine însuşite şi mânuite cu dexteritate, ca pe un limbaj adoptat „de nevoie”, într-o formă încă mimetică, şi care nu era numai al ei, ci şi al grupului de tineri poeţi din care făcea parte?

Cert era faptul că fetişcana brunetă, cu privire catifelată şi pătrunzătoare, cu gesturi leneşe şi încordări de pisică la pândă, elevă încă la Liceul „Unirea” din Braşov, punea sub ochii celor care voiau s-o citească o

poezie scutită de la bun început de comunele volute metaforice ale lirismului feminin, făcându-şi din simplitate un blazon şi din stările dilematice ale sensibilității un conținut pe măsură, spontană şi nervoasă, străbătută de câteva întrebări la care scrisul ei – aveam să descopăr în timp – nu va renunța niciodată: Care e locul meu? Eu cum mă apăr? Eu ce rost am? Ce vreau eu să fac?

Abia formulate atunci, la vârsta ultimilor ani de liceu, răsărind neliniştite dintre şisturile notațiilor adolescentine ale primelor poezii, aceste întrebări se vor sublima ulterior în deliberări şi răspunsuri, ezitante şi nesigure la început, apoi din ce în ce mai nuanțate, mai consistente şi mai personale, într-o încercare mereu mai decisă şi mai răscolitoare de a pune în acord ființa şi scrisul. Tăcerile, expectativele, dilemele Simonei erau şi o expresie a nemulțumirilor ei față de opacitățile şi opalescențele propriei subiectivități închise în sine ca un animal subacvatic.

Dar iată o constatare pe care mă simt obligat să o fac chiar acum, în momentul în care încerc să pun pe hârtie această mică introducere la o carte care face din autoarea ei o scriitoare intrată deja în manualele şcolare: în urmă cu aproape două decenii, când am luat pentru prima dată contact cu poezia Simonei Popescu, am simțit doar la

modul fulgurant dezacordul dintre scrisul ei şi ființa ei, dar n-am putut bănui adevăratele lui proporții şi nici nu mi-am putut închipui felul în care acest dezacord îşi va găsi mai târziu o rezolvare literară. Sincer să fiu, pe atunci nu credeam că frumoasa poetă va ajunge să scrie vreodată o carte care să stea alături, pe rafturile bibliotecii, de cărțile lui Max Blecher şi Radu Petrescu. Mi-a lipsit intuiția, am fost probabil blocat de fascinația prezenței ei fizice şi n-am putut prevedea în niciun fel forța nebănuită ascunsă într-o fată atât de delicată şi de retractilă, cu privire mioapă, ascunsă de obicei în spatele ochelarilor, şi gesturi uşoare, vag smucite, de dansatoare.

La 17-18 ani, Simona Popescu scria despre incapacitatea de a înțelege lumea, despre cele două fețe (una tânără şi alta bătrână) ale identității ei, despre lipsa de sens a propriilor gesturi şi mişcări, despre nerăbdare şi aşteptare, despre evanescența lucrurilor şi proteismul lor, despre conştiința exteriorității ei în raport cu lumea şi amestecul de caleidoscop al propriilor trăiri. Era o vârstă la care ea simțea că trăieşte într-o lume „ciudată şi confuză ca şi cum ai schimba ochelarii”, purtată înainte de un „suflet cu baterie”, ceea ce o şi făcea să afirme ritos chiar la începutul unei poezii: „Eu am venit pe lume/ ca să nu înțeleg nimic/ şi să încurc pe alții”.

Frisonul vârstelor care ar fi urmat să vină, neliniştea continuei schimbări, a posibilei degradări biologice şi a pierderii acelei inocențe de „băiat-fată” care caracterizează copilăria şi o parte din adolescență erau şi ele prezente în această primă fază creatoare. Cuvintele se aşezau în pagină firesc, cu brutală ingenuitate, fără complicații sintactice, străbătute de curentul unei curiozități neslăbite față de tot şi de toate. Operația poetică era una de cartografiere a unor obsesii şi stări ale sensibilității cu care mintea nu prea părea să se împace. Însă crispările minții exprimau o zbatere interioară autentică, manifestată de-a lungul unui parcurs anamnetic ce păstra intacte toate fantasmele şi experiențele „edenului” infantil. Ulterior, la 26 de ani, într-un *Epilog* (1991) al acestor prime „poeme de *teenager*”, rememorându-şi începuturile, Simona se va simți obligată să spună: „mi-e bine doar în frumoasa dezordine/ peste care regină-i NIMFETA”.

Tânjirea după acea lume de care tânăra poetă abia se despărțise este prezentă în toate capilarele acestui epilog, însă detaliile „frumoasei dezordini” la care ea visează acum retroactiv nu se văd încă în toată splendoarea lor, cu toată puterea lor de fascinație şi de sugestie. Deşi ceva se presimte în aer. Recapitularea la care asistăm e de fapt preludiul unei noi căutări de sine şi această nouă căutare,

desfăşurată cu alte mijloace, în baza unor noi rigori ale adevărului personal, de pe pozițiile unei alte conştiințe corporale, nu va întârzia să se petreacă. Peste numai doi ani Simona va începe să scrie volumul de proză *Exuvii*.

Voința de identitate **şi** dorința de inocen**ță**

Ca şi prietenii ei, Andrei Bodiu, Marius Oprea şi Caius Dobrescu (alături de care va semna în 1990 volumul colectiv *Pauză de respirație*), Simona Popescu avusese parte la Braşov, într-o foarte scurtă perioadă de timp, de duşul rece al pedagogiei poetice purtând marca Alexandru Muşina şi de discuțiile superexigente ce se stârneau cu ocazia fiecărei lecturi la „Cercul literar 19”, un cenaclu care-şi desfăşura întâlnirile săptămânale într-o benefică semiclandestinitate în subsolul Casei Municipale de Cultură. Veneau acolo, printre alții, pe lângă elevi de liceu şi studenți de care nimeni nu auzise încă, şi unele nume cu ceva faimă locală precum: Ioan Pop Barassovia, Petru M. Haş, Paul Grigore, Vasile Gogea, Angela Nache, Ovidiu Moceanu şi bineînțeles Alexandru Muşina. Cea mai spectaculoasă prezență o constituia însă de departe grupul celor patru adolescenți care supuneau discuțiilor o poezie dezinhibată, vie, incredibil de normală, simpatic furioasă, mult peste nivelul vârstei lor şi impregnată de lecturi de cea mai bună calitate.

Latura de crudă ingenuitate a acestei poezii era vizibilă mai ales în textele Simonei Popescu. Scrisul poetei va evolua în continuare aproape exclusiv pe această dominantă şi toate cărțile ei de până la volumul *Exuvii* (1997) se vor înscrie într-un program (urmat cu îndârjire) de deconspirare a inefabilului copilăriei şi adolescenței, de desfacere în bucăți a identităților succesive pe care aceste vârste le-au generat.

În poemul *Epilog* (1991), amintit deja mai înainte, Simona vorbeşte despre „halucinanta uitată preistorie” a acestei stări (conservată în „deşeuri relicve detritusuri”) a „imperiului descreierat” şi a „confuziei luminoase”, care implică „infernul unui corp zdrobit de oboseli/ umilit de cumplitele dureri ale creşterii”, dominat de „dulcea mârşăvie a simțurilor”, desfăşurat în memorie ca un „straniu film exterminator”. Faza poetică de la sfârşitul adolescenței a fost urmată de altele (cuprinse în volumele *Xilofonul şi alte poeme*, 1990, şi *Juventus*, 1994), mult mai complexe şi mai bogate în implicații, dar conflictul dintre voința de identitate şi dorința de inocență a rămas în poezia Simonei Popescu esențial. Cred că acest conflict reprezintă motorul scrisului ei, indiferent dacă discursul pe care ea ni-l propune devine poezie, proză sau articol eseistic. Mi se pare evident că în *Exuvii* acest conflict

atinge punctul său de maximă tensiune şi că din această tensiune rezultă şi teribila putere de atracție a acestei cărți.

Realism şi suprarealism

Tema esențială a Simonei Popescu a fost, chiar de la începuturile scrisului ei, pur şi simplu misterul existenței (de unde şi convingerea ei adolescentină că s-a născut într-o lume din care nu înțelege nimic). Observ acum că încă de la primele ei texte poeta se afla, parcă fără să ştie, în căutarea unei metafizici personale, a unor puncte de stabilitate care să facă suportabile propriile-i exuvieri. Petrecute cu repeziciune, aceste năpârliri dramatice se depozitau în fascicule intermitente de limbaj, niciodată suficient de convingătoare, niciodată cu adevărat revelatorii. De aici, succesivele reveniri pe urmele propriilor paşi şi în cele din urmă o nevoie de fugă spre altceva.

Sigur este că la un moment dat, prin revizitarea insistentă a vechilor obsesii, prin lărgirea progresivă a plajei de lecturi, cadrele poeticii originare s-au dovedit prea înguste, iar ideologia poeziei cotidianului – la care poeta subscrisese cu entuziasm – prea săracă. Desprinderea Simonei Popescu de limbajul şi formele primului ei discurs n-a fost doar un efect al înaintării în

vârstă sau doar rezultatul implacabil al unei noi forme de seriozitate artistică. Această desprindere e simultană cu apropierea poetei de universul şi ființa umană a lui Gellu Naum, cu interesul ei tot mai pronunțat pentru poetica suprarealistă.

La o primă vedere, nici că se putea o evoluție mai ciudată. Percepția cotidianului şi pulsiunile subconştientului par să fie valori ce se exclud reciproc. Nu şi în cazul în care aceşti stimuli sunt valorizați literar prin concentrarea asupra acestei fascinante entități plurale care e corpul. Mai mult decât atât, discursul de tip suprarealist se poate dovedi în orice situație stimulator pentru gândirea analogică şi pentru orice încercare de cuantificare a inefabilului somatic. În sfârşit – pentru a pune o acoladă tuturor acestor constatări –, era nevoie ca poezia însăşi să fie abandonată pentru a găsi forme de spunere mai suple, mai bogate, mai generoase sub raport lingvistic, forme propice unor observații inclusiv de natură morală – mai puțin compatibile, cum se ştie, cu discursul de factură lirică. Aşa – probabil aşa – s-a ajuns în cele din urmă la proză şi la inventarea noțiunii de *simonitate*.

De ce proza?

Spectrul *Exuviilor* se făcea simțit încă din unele texte din volumul *Juventus*. Simona descoperise deja, ca şi Emil

Cioran într-una din cărțile sale, că singurul lucru de care ar trebui să fie interesat un scriitor este eternul EU ÎNSUMI. Prozaizarea poeziei în scopul unui mai liber acces la real e însă altceva decât proza şi oricum mai puțin decât proza. Poezia permite puncții rapide sau efectuarea de biopsii, nu şi foraje de lungă durată, la mare adâncime, până la limita formațiunilor viscerale.

Or, tocmai aceste pătrunderi în straturile metamorfice ale vârstelor şi stărilor alcătuiau substanța noului proiect. Simona Popescu a înțeles ce trebuie să facă fără să stea prea mult pe gânduri şi a decis în consecință. Cu o siguranță stilistică, cu o ştiință a dozajelor tematice şi cu o dezinvoltură exploratorie care i-a lăsat probabil visători pe mulți autori de-ai noştri care cunosc marea miză creatoare a cărților inclasificabile. Toate aceste cărți (şi câteva exemple putem extrage chiar dintr-un interviu al autoarei: *Pseudo-kynegetikos* de Odobescu, *Thalassa* lui Macedonski, *Vizuina luminată* de Blecher, *Didactica nova* de Radu Petrescu, *Zenobia* de Gellu Naum) par să fie în acelaşi timp rezultatul unor îndelungi cizelări şi expresia unor obsesii personale puse pe hârtie dintr-o singură răsuflare. Nu le mai poți schimba, nu le mai poți recântări, ele devin un fel de obiecte fără timp, fără spațiu, aproape anonime, în ciuda marii lor subiectivități.

În *Exuvii* Simona Popescu se ocupă de sine „cu cea mai mare seriozitate”, cum singură o spune, dar reuşeşte să scrie o carte deloc străină de „copilăria copilului universal” (conţinând adică toate toposurile, reacţiile şi fantasmele copilăriei), aşa cum se întâmplă cu marea operă a lui Creangă. Comparaţia poate fi făcută doar la acest nivel. Altfel, ca tip de viziune, limbaj şi arhitectură textuală, asemănările sunt imposibile şi protestele autoarei faţă de această apropiere (făcută de unii critici) sunt de înţeles. Lirismul acestei cărţi îşi adaugă la tot pasul o notă cinică, cu numeroase porniri autoflagelatoare, din care duioşia şi autocompătimirea sunt excluse. Pornirile meditative şi comentariile nostalgice nu sunt deloc lipsite de umor şi cruzime. Nucleele epice ale cărţii sunt puţine şi se subordonează de fiecare dată unui patos descriptiv vecin cu delirul. Analizele de stări, situaţii şi obiecte comunică o voluptate a poeticului şi o plăcere a rememorării senzitive ce depăşesc cadrele obişnuite ale prozei.

Cu toate acestea, *Exuvii* e o carte care nu putea fi scrisă decât în proză. Adevărata nimfetă (văzută prin ochii unei femei de 28 de ani, vârsta la care este scrisă cartea) nu şi-ar fi putut exhiba feţele şi măştile, n-ar fi reuşit să-şi studieze la modul maniacal multiplicitatea fiinţială, n-ar fi avut mijloace să-şi dezvolte fără oprelişti enorma plăcere a

analizei infinitezimale de senzaţii şi stări decât într-un discurs din care limitele tehnice şi convenţiile formale au fost cu bună ştiinţă suspendate.

Trecerea la proză nu vine, paradoxal, dintr-o nevoie de narativitate. În fond, corpul alcătuieşte o realitate care nu poate fi povestită. Dar corpul e sediul adevăratului mister pentru că el cuprinde toate celelalte mistere: naşterea, dragostea, senzaţia, sexualitatea, imaginaţia, timpul (degradarea biologică), gândirea, moartea. De aici nevoia unei forme de extensivitate textuală care să garanteze orice posibilă divagaţie. *Exuvii* e o carte care aproximează universul ireductibil al corpului, demonstrând încă o dată, aşa cum se întâmplă cu atâtea alte cărţi care vor să treacă de limitele raţionalului, că misterul poate fi descris, nu şi explicat, indiferent dacă el e sesizat de conştiinţă sau de subconştient.

Apoi, corpul reprezintă un spaţiu în care nu există direcţii, nici ierarhii. El se confundă – aşa cum spune autoarea în introducerea cărţii – cu „ceaţa flotantă a fiinţei tale multiple”. Iar pentru a ajunge la corp, trebuie pusă în practică o adevărată ştiinţă vampirologică, prea puţin legată de căutarea experienţelor revelatorii, însă direcţionată spre o cât mai exactă operaţie de secătuire a

sensibilității de palpitul vital al ființei, indiferent de cercul vârstei în care acesta se manifestă.

Drumuri pe dinăuntrul cărnii

Exuvii e o carte a corpului, a corpurilor succesive de care a avut parte scriitoarea în propria ei biografie. Pentru cea care scrie, corpul nu înseamnă un timp pierdut şi reactualizat, ci un timp paralel, timpul „prezentului absolut”. În acest prezent absolut (şi aici demersul Simonei Popescu se întâlneşte într-adevăr cu cel al suprarealiştilor, pentru că şi subconştientul se supune acestei forme de timp) nu există un singur corp, ci mai multe, nu există o singură identitate, ci nenumărate identități, toate la fel de reale şi de importante. Iar la aceste identități multiple nu se poate ajunge decât printr-o operație de suspendare a disjuncției gând-senzație, aşa cum observă undeva Antonin Artaud (autor mult citat de Simona Popescu în cartea ei despre suprarealism şi Gellu Naum):

> Există strigăte intelectuale, strigăte care vin dintr-o măduvă *delicată*. E ceea ce eu numesc *Carnal*. Nu îmi separ gândirea de viață. Cu fiecare vibrație a limbii, parcurg din nou toate drumurile propriei mele gândiri pe dinăuntrul cărnii.

La rândul ei, autoarea descoperă că trupul şi pielea ei de copil reprezintă un „potențial membranat” prin care se stabilesc legăturile cu lumea, că vârsta infantilă e dominată de „un soi de inteligență tegumentară”, ca la ființele primitive.

În aceste condiții, eul devine un hibrid care în acelaşi timp îşi acceptă şi nu-şi acceptă condiția prezentă. Exuvierea e o realitate implacabilă, colecționarea exuviilor este o măsură disperată de apărare în fața alterității, a maturității care te poate oricând azvârli în categoria „bătrânicioşilor”. Vorbind despre sine, Simona Popescu ajunge la un moment dat să spună: „Supraeul tău e un copil”, pentru că acest copil e în acelaşi timp diavolul şi îngerul oricărei experiențe, conştiința corpului în toată inocența ei aflată dincolo de bine şi de rău. Încercând să caracterizeze strania lume a copilăriei, într-un articol din 1990 (cuprins în volumul de eseuri *Volubilis*, 1998), autoarea observă:

> În copilărie ai toată libertatea, dar şi o cumplită frică de libertate [...]. În nicio altă vârstă însă suferința nu-i atât de acută şi viscerală, vindicativitatea atât de ascuțită şi chiar morbidă, obsesiile atât de chinuitoare şi tulburi, nefericirea şi disperarea atât de devastatoare, imaginația atât de periculoasă, nicio vârstă nu-i atât de convulsivă, de isterică

> şi agitată, bântuită de mitomanie şi exhibiţionism, perversitate, ură şi iubire, sfinţenie şi demonism. Nu există nebunie mai mare ca-n copilărie.

Toate aceste sentimente şi reacţii se văd în *Exuvii* cu asupra de măsură. Aproape toate capitolele cărţii (cu precădere „Regnum puerile”, „D/D”, „Văgăunile”, „Somnul de după-amiază”, „Experienţele (volvox)”, „Simţuri”) vorbesc despre formele acestei nebunii. Există peste tot secvenţe (uneori pagini întregi) de o valoare excepţională. Simona Popescu are felul ei unic de a vorbi despre flori (p. 36), frica de necunoscut (p. 104), senzaţiile de consubstanţialitate cu materia (pp. 111-113), somnul mamei (p. 128), frica de bătrâneţe (p. 140), boală (pp. 146-149), răscolitul sertarelor (pp. 151-153), înghiţirea mâncării (p. 161), nimicurile depozitate pe rafturile unui dulap (pp. 223-224) etc.

Exuvii e o carte despre rai-iadul fiinţei, o carte nu neapărat a sensibilităţii, ci a moralei care guvernează această sensibilitate. Scriind-o, autoarea are curajul să creadă că astfel s-ar putea apăra de propria ei devenire. Nu este însă cartea unei sensibilităţi sălbatice şi faptul că în autoanalizele ei apelează şi la destule repere culturale (Senancour, Novalis, *Ghilgameş*, *Upanişadele*, Gellu

Naum, Urmuz, Benvenuto Cellini ş.a.) arată că ea caută argumente nu doar în sine, ci şi în spaţiul livresc.

Acel corp inocent la care visează să ajungă Simona Popescu într-un discurs atât de obsedat de real, încât el riscă irealizarea intră mereu în conflict cu ceea ce a fost deja scris şi se află, de asemenea, prezent în memorie. Conflictul pare însă să se tranşeze mereu în beneficiul viului şi al unei sensibilităţi somatice ce-şi justifică pe deplin toate ambiţiile fondatoare. Simona Popescu este o scriitoare de o mare originalitate. *Simonologia* e un domeniu de cercetare care-i aparţine, deschis în continuare celor mai neaşteptate descoperiri. Ceea ce am încercat eu să prezint aici e doar o schiţă orientativă de trăsături.

(mai 2002)

Unul dintre romanele importante ale literaturii noastre postbelice[46]

Romanul lui Stelian Tănase este o replică la romanul – la „poemul”, cum îl numeşte Gogol – *Suflete moarte*. Este o

---

[46] Textul de faţă reproduce intervenţia lui Gheorghe Crăciun la lansarea celei de-a doua ediţii a romanului lui Stelian Tănase, apărut la Editura Paralela 45 în 2004. (n. ed. C.M.)

replică la un nivel metafizic, pe care nu orice carte de proză îl poate atinge, şi nu doar una în plan evenimențial, al prezentului desfăşurării narative. În cuvântul-înainte pe care îl scrie cu ocazia celei de-a doua ediții a cărții, autorul se întreabă în ce măsură un roman cum este *Playback* – dedicat perioadei de predezgheț comunist, de trecere de la stalinismul dur la acea „primăvară” de semilibertate declanşată imediat după 1965, care a durat şapte-opt ani – mai poate astăzi stârni interesul cititorului. Mai poate interesa pe cineva trecuta lume comunistă, câtă vreme un chepeng gros a fost aşezat deasupra acestui univers social, politic şi cultural de tristă şi jenantă amintire? Personajele cărții mai spun ceva cititorului de azi? Răspunsul, după mine, este clar: da, această carte ne interesează pentru că, dacă vrem cu adevărat s-o înțelegem, lumea comunistă are nevoie nu doar de documente istorice, ci şi de modele ficționale. Dincolo de aspectele ei strict determinabile istoric (perioada anilor ‘62-’63), cartea lui Stelian Tănase conține şi o dimensiune paranarativă, tipologică, metafizică aptă să-i asigure rezistența în timp. N-am nicio îndoială că *Playback* e unul din romanele importante ale literaturii noastre postbelice.

Miza cărții a fost de la bun început una cu bătaie lungă. Mai zilele trecute răsfoiam antologia *Competiția*

continuă. Generația ‘80 în texte teoretice. Stelian Tănase e şi el prezent în cuprinsul cărții. Într-un articol intitulat „Conul de umbră”, scris în 1983 (anul în care această carte fusese deja încheiată) şi publicat într-o revistă din provincie, autorul polemizează cu modelul narativ al romanului politic românesc dedicat obsedantului deceniu. Este vorba despre acel tip de roman pe care-l ştim de la Augustin Buzura, D.R. Popescu, George Bălăiță, Nicolae Breban. Care este tema discutată de Stelian Tănase în acel articol? Aceea a unui alt mod de a ataca această problemă veche de când lumea, a adevărului şi a reprezentării realității. Sigur că în *Playback* nu ne aflăm în spațiul obsedantului deceniu, ci imediat după. Dar modul nou de a privi lucrurile este de-a dreptul remarcabil. Perspectiva narativă a devenit caleidoscopică. Ceea ce reuşeşte romancierul este să dea o senzație de teribilă autenticitate a vieții, depăşind arhitectura greoaie a reconstituirilor realiste din perioada în care el îşi scria cartea. *Playback* nu este un roman în care să se mai facă o cazuistică morală, psihologică şi celelalte. Este un roman care curge teribil de repede de la un capăt la altul, într-o tehnică a cercurilor concentrice, cu personaje încărcate de semnificații contradictorii şi alcătuind un mic bestiar al duplicității şi compromisului, un roman în care elementele

de oralitate sunt pregnante, spectaculoase, conferind cărții dinamism.

Dincolo de toate acestea, *Playback* este şi o carte în care autorul face mereu cu ochiul cititorilor săi, într-o complicitate care pretinde un anume nivel de conştiință morală şi culturală. Este un roman în acelaşi timp satiric şi tragic, în care scriitorul dovedeşte un foarte bun simț al situațiilor comice, al absurdului existenței, urmărind, cum el însuşi o spune, o întreagă categorie de personaje secundare care fojgăiesc în această lume dezgustătoare. Este o carte despre lumea televiziunii, un mediu de coroziune şi promiscuitate pe care Stelian Tănase l-a plăsmuit din imaginație atunci când a scris *Playback*. Grație ochiului vigilent al cenzurii, după o serie întreagă de tribulații care au lăsat urme în biografia autorului, romanul n-a putut să apară decât în noile condiții editoriale de după 1990. Între timp, din fericire sau din nefericire (doar Stelian Tănase poate şti!), televiziunea a devenit pentru autor un mediu de continuă confruntare şi problematizare, ce pare să-i acapareze o parte din energie. Ce va urma după *Playback* e greu de prevăzut.

(2004)

Literatura română după comunism[47]

Ferestre zidite?

După comunism, literatura română se află în căutarea unei noi identităţi. Iată o afirmaţie la care sunt sigur că ar subscrie nu doar cititorii de literatură obişnuiţi (tot mai puţini aceştia, e drept), ci şi criticii literari şi chiar şi unii scriitori.

Spun „chiar şi unii scriitori" pentru că – deşi în realitate faptul acesta se vede prea puţin – tocmai ei, scriitorii, cu trecutul, ambiţiile, frustrările, orgoliile, împlinirile şi neîmplinirile lor, sunt cei mai în măsură să spună ce se întâmplă cu literatura noastră de 13 ani încoace. Ei ar trebui să ştie cel mai bine – pentru că ei sunt adevăraţii *insideri* ai fenomenului – dacă literatura română s-a schimbat sau nu, dacă ea şi-a depăşit sau nu în profunzime vechile-i condiţionări politice şi sociale (acele enorme handicapuri creatoare impuse şi induse de comandamentele propagandistice ale național-comunismului), dacă această literatură merge înainte şi câştigă noi forme proprii de existenţă sau bate pasul pe loc, derutată, marginalizată, umilită, tarată de neliniştea unei mult prea îndelungate aşteptări.

---

[47] Răspuns la ancheta revistei *Viaţa Românească*, 2006.

Nu voi aborda chiar acum această delicată chestiune a identităţii. De fapt, pe moment nici nu prea ştiu care va fi în final răspunsul meu. Globalizarea culturală a momentului istoric de care suntem traversaţi (probabil că unii s-ar grăbi să precizeze: *ba chiar iradiaţi!*) exclude formularea unor diagnostice simple şi confortabile, accentuează responsabilităţile noastre individuale, dar ne şi presează să ne decidem repede în ce armată de viitori voluntari ai ideilor ne vom încorpora. Ce are totuşi de-a face globalizarea cu provincialismul şi starea pe loc? Şi nu doar că noi stăm pe loc. De câţiva ani buni încoace simt că în spaţiul în care scriu şi trăiesc domneşte o confuzie, un spirit fumegos şi defetist, un aer tulbure, un mixaj de criterii şi de valori pe care nu le-am cunoscut mai înainte de începutul acestui mileniu. De menţionat imediat că senzaţia aceasta e greu de formulat într-un şir de aserţiuni analitice coerente. Deci nu vă aşteptaţi la lucruri prea serioase citind aceste rânduri.

Aparent, nimic rău sub vechiul nostru soare. Scriitorii îşi văd mai departe de treabă cu aceeaşi seriozitate de sacrificaţi pe altarele tot mai virtuale (doar am intrat în era culturii electronice, nu-i aşa?) ale muzelor, de bine, de rău, revistele literare apar, editurile de masă înfloresc precum ciupercile după ploaie, cărţile nu mai au loc în

rafturile librăriilor, premiile literare curg, colocviile şi întâlnirile nu duc lipsă de producători şi consumatori, critica literară n-a murit, ci doar şi-a schimbat obiectivele şi o parte din oficianţi. Aşa că să fim liniştiţi: agenţii de circulaţie ai valorii literare şi eliberatorii de chitanţe şi diplome îşi fac pe deplin datoria, cu unele minore sincope pretinse de numărul din ce în ce mai mare de obligaţii ce le-au căzut pe cap, dar la fel de motivaţi ca şi înainte, chit că zdrobiţi de stresul informaţional venit pe toate canalele, chit că există în jurul lor destui aspiranţi la trasul preşului de sub picioare, însă la fel de liberi în opinii şi opţiuni, la fel de fideli meseriei, cu toate că unii dintre ei – apăruţi ca de obicei peste noapte – sunt mult prea tineri şi mult prea exigenţi, başca două-trei limbi de uz internaţional la purtător. Şi mai liniştitor şi de la sine înţeles e gândul că România va intra în Europa cu cărţile ei cu tot, nu doar cu gropile din asfalt, cartierele de blocuri ceauşiste, populaţia vorbitoare de limba romani, averile declarate până la ultima centimă ale parlamentarilor şi luminiţa de la capătul tunelului.

Mă joc de-a râsu'-plânsu', după cum vedeţi. Încerc să câştig timp pentru a da un răspuns clar şi, din instinct de conservare, fac pe deşteptul şi pe ironicul? Adevărul e că nu m-am gândit suficient la ceea ce se întâmplă în

literatura noastră de un deceniu şi mai bine încoace. N-am avut când, n-am avut chef, nu mi s-a ivit niciodată prilejul? Nu-mi dau seama. În toată această perioadă – cu uzul vechii mele rațiuni de a scrie pe jumătate pierdut – m-am simțit prins într-o adevărată cavalcadă a cuceririi de noi teritorii şi preocupări. A unor cuceriri personale, fireşte, deşi în multe situații acestea s-au produs şi grație „imperativelor teribile” ale necesității exterioare. Chiar de la început, pe vremea când înființam la Braşov revista *Interval* şi discutam la Bucureşti cu Mircea Nedelciu ideea constituirii unei asociații alternative a scriitorilor tineri, am fost obligat să descopăr că realitatea nouă în care mă mişcam ne impunea de la sine tot felul de comandamente. Iar eu unul, care am rămas – am mai spus-o şi cu alte ocazii – un optzecist înrăit, nu puteam sta deoparte. Totuşi, dacă fac aici o mică recapitulare, îmi dau seama că mizele mele, care au prins să se înfiripe încă din perioada studenției, în anii ‘70, când redactam împreună cu Ioan Flora şi Ioan Lăcustă revista de perete *Noii*, nu s-au schimbat după 1990 aproape deloc. N-am renunțat la vechile mele „idealuri”, ştiu că risc să devin un om de modă veche, dar asta mă tulbură prea puțin.

N-am simțit nicio clipă că sfârşitul lui 1989 m-ar fi prins pe picior greşit, că trebuie să mă deghizez pentru a

mă salva, că am nevoie repede-repede de alte haine şi *dessous*-uri literare, că trebuie să-mi schimb pieptănătura ideilor, dioptriile scriiturii, garderoba subiectelor şi a temelor, lungimile de undă ale sensibilității. Am fost obligat totuşi să accept prelungirea vechii suferințe de a nu putea face din viața mea intelectuală în primul rând o viață de prozator. Dintotdeauna l-am invidiat pe Hemingway, care, după ce scria o mie de cuvinte pe zi, se putea apuca liniştit de vânătoare şi de băut.

„Vânătoare şi băut” e un mod de a zice, în fond e vorba de libertate şi de puterea de a te elibera de orice alte obligații ale vieții, pentru a-ți crea timpul tău de observator şi participant la ceea ce ți se întâmplă să trăieşti. Or, după 1990, eu, ca mulți alți colegi şi prieteni de-ai mei, am consumat enorm de multă energie pentru a face să existe şi pentru a face să meargă înainte reviste, edituri, instituții, cercuri de creație şi de discuții, forme superioare de şcolarizare de a căror îndreptățire sunt şi acum la fel de convins. A fost o „rătăcire” consimțită şi într-un anume fel nepăsătoare față de modificările efective ale câmpului scrisului autohton.

După căderea comunismului, atât de uşor vizibila noastră literatură română (cu bunele şi relele ei) a devenit pentru mine o nebuloasă. Determinarea structurii globale

a acestei nebuloase m-a preocupat prea puțin. Ştiam că e timp pierdut degeaba. Şi apoi, mi se părea şi lipsit de sens, câtă vreme mă simțeam mai departe – ca şi în urmă cu douăzeci de ani – părtaş la procesul de înnoire al literaturii din care, vrând-nevrând, făceam parte. Dacă aş face acum o trecere în revistă a momentelor şi formelor acestui proces de înnoire în care m-am lăsat prins cu bună ştiință, aş da impresia că sunt un grandoman. Plus faptul că din multe puncte publice de vedere gestul meu ar fi reprobabil. Ei, nici chiar aşa! Ştim prea bine cine e Crăciun ăsta şi apoi cu toții ne-am săturat de autotămâieri, de propriile noastre frustrări şi tragedii megalomane. De fapt, nu toți – îmi vine imediat să spun. Unii din asta trăiesc şi adevărul e că trăiesc bine mersi, temperatura ridicată a reflectoarelor şi câmpul lor redus de vizibilitate nu i-a obosit, nu i-a făcut mai înțelepți şi nu i-a pus pe gânduri nici până acum.

Dar să revin la tema propusă de revista *Viața Românească*. Nu-mi place să dau răspunsuri tranşante în chestiunile imperative. Cine ştie, poate nici nu mi se pare întotdeauna necesar. În ce priveşte starea generală a literaturii române de după Revoluția din decembrie 1989 (oare chiar vom ajunge să vorbim aşa: literatura de după al Doilea Război Mondial, literatura de după Prima

Revoluție Anticomunistă?!), am considerat şi eu, ca mulți alții, că rămânerea în imediat e mai profitabilă din toate punctele de vedere şi că trecerea timpului va aduce mai multă lumină, mai multe simptome şi semne care să mă ajute să înțeleg măcar în mare unde sunt(em), în ce intersecție de rosturi şi sensuri se află atât de contradictoria şi eroica noastră capacitate creatoare.

Nu prea s-a întâmplat aşa. Trăiesc cu o senzație de lucruri năclăite, de aer sulfuros, de meteorologie incertă, de timp literar care bălteşte, dă semne de epuizare, dar refuză să moară. Ca să mă exprim ca un potențial subiect de sondaj sociologic de actualitate aş fi înclinat să afirm că, după comunism, literatura română pare să se îndrepte într-o direcție greşită. Cred că s-a obişnuit prea mult cu binefacerile resemnate ale postcomunismului, cu tranziția, cu penuria financiară, cu rumegarea şi regurgitarea propriului ei trecut, cred că prea s-a obişnuit să fie o literatură lipsită de curajul de a risca. S-a obişnuit cu improvizația, cu realitatea din ograda proprie, cu grandomaniile ei, care sunt grandomaniile scriitorilor săi, cu pariurile ei meschine şi cu proverbialele ei defazări. Nici n-a mai fost nevoie să reînnoiască vechiul ei pact cu letargia şi somnul fără vise.

Somnul literaturii române nu e populat de monştrii comunismului. Toată lumea, aproape toată lumea, a scăpat cu faţa curată, vechile funcţii pontificale (naţionale, regionale şi judeţene) ale marilor ei reprezentanţi – cei care au mai rămas în viaţă, iertată fie-mi această irepresibilă undă de cinism – s-au transformat în funcţii noi. După o serie de cutremure în lanţ de mică intensitate, vechile situri arheologice s-au reaşezat în vechile lor forme – e adevărat, uşor mai accidentate – şi Uniunea Scriitorilor a devenit Uniunea Scriitorilor, Fondul Literar a devenit Copyro, *România literară* a devenit *România literară*, Şcoala de la Păltiniş a devenit o editură înfloritoare (în ciuda faptului că traducţiile nu fac o literatură), Editura Minerva a devenit nu se ştie ce, dar până la urmă tot de bine, pentru că e implicat şi guvernul, Academia Română a devenit Fănuş Neagu, directorul Dinu Săraru a devenit Directorul Dinu Săraru, Cenaclul Flacăra a devenit Realitatea TV, Adrian Păunescu l-a regăsit fericit pe vechiul Adrian Păunescu, unii scriitori s-au făcut ataşaţi culturali, unii ambasadori şi ataşaţi culturali s-au făcut scriitori şi analişti politici, unii romancieri au devenit vicepreşedinţi, unii poeţi judeţeni s-au făcut parlamentari, Marius Tupan a devenit mult mai vizibil şi mult mai mulţumit de sine, Alex Ştefănescu a continuat să

perseverze în masivitate, Gheorghe Grigurcu să valseze cu grație şi să se supere din când în când, Augustin Buzura s-a transformat într-o fundație neobosită, Eugen Simion într-o prestigioasă instanță academică, în timp ce Marin Mincu a început să textualizeze paradigmatic prin curțile Euridicei, D.R. Popescu să scrie şi să publice ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, George Bălăiță să tacă şi să facă, Ioan Groşan să producă texte de revistă, Agopian să-şi vadă mai departe de spectaculoasele sale jocuri cabalistice, Traian T. Coşovei şi Ion Stratan să performeze poezie la kilogram etc. etc. etc.

Încerc să trec peste această izbucnire de moment, uşor pamfletară, uşor amară, uşor nedreaptă cu unii, încerc să-mi depăşesc pesimismul şi să privesc lucrurile dintr-o altă perspectivă. Nu-i vorbă, s-au făcut şi progrese. Literatura română încearcă să-şi primenească hainele şi combatanții. Au apărut noi promoții de scriitori, noi reviste, grupări literare deosebit de vii (precum cele de la Iaşi – „Club 8" – şi Craiova – revista *Mozaicul*), o nouă mentalitate revuistică (*Observator cultural*, *Timpul*, *Dilema*, *22*), germenii unui posibil management cultural şi literar, scriitorii români au început să circule prin lume, unii au publicat cărți în afară (primul din top fiind de la distanță Mircea Cărtărescu), alții au plecat afară de tot, dar

continuă să scrie româneşte, reuşesc să se facă auziți de editorii şi cititorii străini, n-au uitat literatura în care s-au născut. Tinerii scriitori sunt mai dezinhibați, mai disponibili, se adaptează la imperativele culturale ale zilei, încearcă să-şi plieze scrisul pe gusturile de moment ale pieței, nu par deloc creați în eprubetă, se pregătesc de mari şi lungi războaie, învață strategia afirmării în grup, nu mai au răbdare. E adevărat că, în cazul multora dintre ei, zestrea culturală îi cam dă de gol, că unii scriu grăbit şi neglijent, că tot felul de complexe îi fac să vorbească mult despre sex, că ar dori să mănânce misticismele epocii post-postmoderne pe pâine, că vor să facă pe experiențialiştii deşi le cam lipseşte experiența şi nu prea ştiu ce sunt aventura şi riscul (cum ştiau, de pildă, Tzara, Mircea Eliade, Cioran, Gellu Naum), e în sfârşit adevărat că ei scriu pe computer şi nu mai au răbdarea de a sta la masa de scris, nici chef să învețe care sunt aspectele pozitive ale acestei răbdări.

E şi mai adevărat că tinerele autoare (Simona Popescu, Alina Nelega, Ioana Nicolaie, Letiția Ilea, Cecilia Ştefănescu, Elena Pasima, Svetlana Cârstean, Rodica Draghincescu, Doina Ioanid, Ioana Drăgan, Adela Greceanu, Elena Vlădăreanu, Anca Novac, Eva Pervolovici în poezie şi proză, Carmen Muşat, Corina Ciocârlie, Sanda

Cordoş, Luminița Marcu, Mihaela Ursa, Victoria Luță, Laura Pavel, Mădălina Diaconu, Laura Albulescu în critică şi eseistică) par să scrie mai bine decât tinerii autori. Această ofensivă a femininului în literatura noastră e mai mult decât simptomatică şi ar trebui să ne dea de gândit. E loc de multe speculații. Cu toate că fenomenul nu poate fi sesizat dacă privim lucrurile, cum suntem obişnuiți, superficial şi de la mare distanță.

Se află sau nu literatura română în căutarea unei noi identități? Iată o întrebare care seamănă prea mult cu atât de fierbintea dilemă dacă economia românească este sau nu o economie de piață funcțională. Cred că literatura română de azi seamănă mult prea mult cu România de azi. E plină de contraste scandaloase, tolerează cu nepăsare mixajul talentului cu făcătura artistică, trăieşte cum poate de azi pe mâine, mândră, săracă şi lipsită de speranțe, se încurcă în propriile ei rețele de forme şi teme retardate, e postmodernă şi din ce în ce mai premodernă, n-a reuşit să iasă din izolaționism, deşi face eforturi, nu e în stare să înțeleagă că drumul spre gloria şi beneficiile estetice ale Parisului trece prin Budapesta şi Praga, e nepăsătoare față de tinerii dotați, încearcă să ascundă de ochii publicului dedesubturile ei conjuncturale, trăieşte

prin instituții de fațadă, prin cărți de fațadă, prin autorități tot mai lipsite de putere, viziune şi interes, cade pe spate de admirație în fața unor opuri care readuc în discuție criterionisme şi păltinişisme de tot soiul, de parcă românul de azi ar fi o fantomă metafizică, „ieşită din timpul său afară”, tolerează cu îngăduitoare bunăvoință noul şi inovația pentru a le pune când ți-e lumea mai dragă la zid şi, în general, se află angajată într-o luptă oarbă şi surdă, producătoare de ireparabile blocaje, cu mentalitatea dezinhibată, flexibilă, dinamică şi, la urma urmelor, europeană a scriitorilor români impuşi în anii ‘80. Suntem de ceva timp în anul 2000 şi literatura română nu şi-a găsit încă nici alt cal de bătaie, nici alte idei şi convingeri consistente care s-o ducă înainte. Ce putem face? Întotdeauna adevăratele generații literare au lăsat în urma lor vidul, ranchiuna, suspiciunea contestatară şi deruta creatoare a celor rămaşi pe de lături.

Variante de sumar *Pulsul prozei*

Sumar 1

FRONTURI DE UNDĂ

Găuri negre, drumuri şi oglinzi

Literatură şi memorialistică politică

Sumar 2

Sumar 3

Sumar 4

Sumar 5

Sumar 6

Operaţii pe cărţi deschise

Sumar